

Zoltai Dénes

Az esztétika rövid története

Kossuth Könyvkiadó · 1972



Zoltai Dénes, 1972

*Ez a könyv többéves oktatómunka terméke :
gondolatmenete esztétikatörténeti tárgyú
előadások nyomán állt össze egységgé.*

*Nem az a feladata,
hogy a szorosabban vett szakkutatáshoz
hozzájárulva új tudományos eredményeket
közöljön.*

*Inkább összegezni szeretne :
világosan tagolt áttekintést adni
az esztétikai gondolkodás fejlődéséről,
a művészetfilozófia elméleti értékeinek
akkumulációs folyamatáról,
a kezdetektől egészen a jelenkorig.*

*Ezt is a megszabott,
viszonylag rövid terjedelemben,
a kifejtés arányaira éppúgy ügyelve,
mint előadásmódjára.*

*Az esztétika e rövid történetét
elsősorban azoknak
szíves figyelmébe ajánlom,
akik tanulmányaik során felismerték
a művészetelméleti ismeretek
történeti megalapozásának szükségességét
és keresik az elméleti-történeti
tájékozódás támpontjait.*

Budapest, 1972. május.

ZOLTAI DÉNES

I. AZ ESZTÉTIKUM GONDOLATI MEGHÓDÍTÁSA AZ ANTIKVITÁSBAN

■ KEZDETEK

Nem könnyű elméletileg eltalálni az esztétikai gondolkodás kezdetének történelmi pillanatát. Az esztétikumra vonatkozó tudás csak fokozatosan, évezredek kultúrtörténeti fejlődés során emelkedett ki magából az esztétikai-művészeti tapasztalásból – egyáltalán a primitív tudat helytálló felismeréseket és mágikus hiedelmeket vegyítő ősi mélységeiből –, és vált valóban tudománnyá. Már keletkezésében is osztja legfőbb tárgyának, a művészetnek és elméleti-módszertani alapjának, a filozófiának sorsát: múltja, csakúgy, mint az emberiség egész szellemi kultúrájáé, valóban „feneketlen kút”. Az önmagára találás pillanatának meghatározásáról mégsem lehet lemondanunk. A kezdetek rekonstruálásához – miként a művészetek vagy a filozófia esetében is – a történeti genezis felderítésén túl fontos elméleti érdek is fűződik: új oldalról kaphat megvilágítást a keletkezésben ható alapelv, az *initiumban* tételeződő sajátos *princípium*.

Vegyük hát alaposabban szemügyre, miféle tanulságokat nyújthat számunkra az esztétika tudományának a művészeti termelés őskorába visszanyúló *előtörténete*. A viszonylagos elsőbbség ebben a vonatkozásban is a gyakorlaté. Az ige, mely, úgy mond, „kezdetben vala”, az ősi életviszonyok mindennapjaiból éppen kiemelkedő költészet igéje, maga a művészi tett, nem pedig a rá irányuló reflexió. Arisztotelészt több mint négy évszázaddal előzte meg Homérosz, s alighanem évezredek húzódnak meg a rögzített hangmagasságot felfedező legelső zenei kultúrák és ama kínai császár dekrétuma között, aki alaphanggá, még hozzá minden igazán „konstruktív”, politikailag és etikailag értékes zene meg nem változtatható alaphangjává nyilvánítja a Sárga Harang hangját. De megelégedhetünk-e azzal a – mondhatni – adminisztratív aktussal, hogy felkutassuk: ki volt az „első művészeteteoretikus”? Ha ezt tennénk, csak a jéghegy látható csúcsát ven-

nénk tudomásul. A reflexió, az elméleti tudatosság gyökérzete történelmileg sokkal mélyebb rétegekbe nyúlik vissza: a művészeti tevékenység megítélésével kapcsolatos köztudatba, végső soron magába a néptömegek tevékenységébe. Innen kell kiolvasnunk az esztétika előtörténetét.

A művészeti gyakorlatból azonban csak akkor tudunk következtetni a művészetelmélet csíráira, ha leszámolunk azzal a modern előítélettel, amely kínai falat húz ihlet és elmélet, költői spontaneitás és tudatosság közé. A specializált művészi tevékenységet már ismerő és ismerő ősi kultúrákban a költőt természetesen megkülönböztetik a közösség többi tagjától, mégpedig gyakran azon az alapon, hogy „megszállott”, hogy valamely isten vagy szellem „elvette az eszét”, hogy „szent örületben” alkot. Egyebek között a *rhapszódosz*ról szóló korai platóni dialógusban, az *Ión*ban is ez az ősrégi mitikus elképzelés ölt alakot. Ennek ellenére: modernizáló legenda, mintha ez az elragadottság valaha is egyjelentésű lett volna az öntudat teljes kikapcsolásával, a csakis ösztönök szavára hallgató költői spontaneitással. Ión, a rhapszódosz, az eposzköltő szavait tolmácsolja ihletetten, ez meg az istenekét; de még e mítosz logikája szerint sem képzelhető el olyan *aoidosz*, aki ne *tudná*, hogy az isteni szavakból egyáltalán mi s miként, milyen mesterségbeli szabályok szerint méltó a megörökítésre. Mert minden művészeti alkotás, pusztán azzal, hogy elmondásra, meghallgatásra, megnézésre, egy szóval befogadásra szánják, pusztán azzal, hogy lényegéből következően emberek közötti kommunikáció, teleologikus szerkezetet előfeltételez. A legprimitívebb munkadalt vagy varázsnéket is *meg kell komponálni*, mégpedig mintegy a befejezés, a kifejezett érzelmi folyamat csúcspontja, az ábrázolt cselekmény vége (végkifejlete, megoldása stb.) felől, mert a műnek eleve egy rajta kívül fekvő célt – egy kívánt érzelmi és akarati állapot kialakítását, egy sugallt cselekvésre való serkentést – kell szolgálnia. Következésképpen nincs költői tevékenység e teleológia valaminő tudata, a mű értelmére és megszerkesztésére való reflektáltság eleme nélkül. S mindez még fokozottabban áll a tárgyformáló művész, a szobrász vagy az építész munkájára. „Vegyztisza” művészi spontaneitás sohasem létezett.

Erről tanúskodnak etnográfiai és archeológiai adataink is. Ezek szerint a kezdetleges művészeti tevékenységhez mindenkor elképzelések kapcsolódtak arról, hogy mire jó, miféle emberi-közösségi célokat szolgál, miként kell alakítani a felhasznált jelek rendszerét annak

érdekében, hogy a mű jelentése a közösség számára érthető és átélhető legyen. Esztétikatörténetileg sem irreleváns tény, hogy a primitív tudat az ősi művészetet elvileg egylényegűnek tartotta a reális munkatevékenységgel; az ősi kollektívának célja volt vele: az idegen, alig ismert és félelmetesnek tűnő természet erőinek megfékezésére, emberivé szelidítésére, domesztikációjára akarta felhasználni. E funkciót ideologikus formában tudatosították. A természetnek kiszolgáltatott ember tudatát mágikus elképzelések uralták, mindenekelőtt az a hit, hogy a természet jelenségei titokzatos módon összefüggenek egymással, s ezért az egyik felidézésével befolyásolni lehet a másikat. E hitben már nyilvánvalóan ott rejtőzik az oksági kapcsolatok felismerése és az az igény, hogy gyakorlatilag hasznosítsák őket. A mágikus gondolkodás azonban eleve antropomorffá színezi ezt a felismerést. Így jön létre az a fajta mágia, amelyet Frazer „szimpátián” alapulónak nevezett, s mindkét lényeges formájában leírt. Az egyik típus a homeopátiás vagy utánzó varázslat, amely abból, hogy hasonló hasonlót hoz létre, arra következtet, hogy a varázsló bármely kívánt hatást elérhet pusztán a cselekmény utánzásával; a másik az átviteli mágia, mely szerint dolgok akkor is hathatnak egymásra, ha nincsenek kapcsolatban – következésképpen egy tárgyon előidézett hatást előidézhethünk egy személyen is.¹ Gondoljunk a paleolit kultúrák bámulatosán élethű barlangfestészetére. Ezeknek az állatábrázolásoknak a realizmusa nyilvánvaló összefüggésben van a barlanglakó vadásztörzsek életmódjával; az etnográfusok és az archeológusok egybehangzó véleménye szerint ilyen képeket csak azok tudhattak festeni és sziklába vésni, akiknek érdekük fűződött az élelmül szolgáló állatok pontos megfigyeléséhez. A paleolit barlangfestészet kétségkívül a homeopátiás mágia képzeletvilágán alapul, ugyanúgy, mint ahogyan a kőből vagy elefántcsontból kifaragott egykorú női szobrocskák átviteli-mágikus hiedelmeken. Ez a szimpatetikus mágián nyugvó világkép nemcsak direkt művészeti tevékenységet teremtett, hanem természetesen elméleti jellegű igényeket, elképzeléseket is arról, hogy mit és hogyan kell művészileg ábrázolni. Megjelenítés, utánzás, hatékonyságra törekvés – megannyi esztétikai kategória, mely a közösség fizikai és szellemi erőinek szervezésére, összehangolására és felfokozására irányuló ősi művészeti produkció gyakorlati folyamatában csírázott ki.

Vizsgáljuk meg a művészeti gyakorlatban csírázó reflexióigényt

¹ Vö. J. G. Frazer: *Az aranyág*. Budapest, 1965. 25. old.

közelebből, néhány jellemző példát szemügyre véve. A III. homéroszi himnusz mitikus formájában is tanulságos leírását adja az antik-hellén „nemzeti” hangszer, a lant (kithara) feltalálásának. A történet szerint Hermész érdeme e felfedezés, aki már csecsemőként a tolvajok istenévé vált. Az isteni gyermek ugyanis egyszerűen megszökött bölcsőjéből, és ellopta Apollón isten marháit; majd az egyik levágott ökör beleiből húrt készített, ezt egy teknősbéka teknőjére feszítette, s máris kész volt a nevezetes hangszer, amelynek zenéjével kibékítette-lecsillapította a tolvajlás miatt haragvó Apollónt.

Az antikvitásban se szeri, se száma az ilyesfajta „kultúrmitoszoknak”. Nemcsak az ősi Hellász népi mitológiájában és költészetében találkozunk velük, hanem az ókornak úgyszólván valamennyi „magas kultúrájában”, így az ókori Egyiptom, India és Kína mondavilágában és gondolkodásában is. E kultúrmitoszoknak olykor éppenséggel az egykorú művészi technika leírását, sőt nagyszabású rendszerezését köszönhetjük. A Csou-korszak egyik legendás zenésze, Lü Pu-vej például a következőképpen jellemzi a zenei alaphang rögzítésének jelentőségét és módszerét. Szerinte az alaphangot egy mitikus császár zenemestere, a tudós Ling-lun fedezte fel, mégpedig úgy, hogy megjegyezte az álmában megjelent égi főnixmadár-pár hangjait, a hat jang és a hat jin hangot, s azt, amely közülük pontosan megfelelt saját, szenvedélytől mentes beszédhangjának – egyben a nem messze folyó Hoang-ho zúgásának is –, császári rendelettel minden „igazi” zene megmásíthatatlan alaphangjává nyilvánította, mondhatni kanonizáltatta. Az a zene, folytatódik a mitikus történet, amely ilyen hangon és a rá épülő, szigorúan szabályozott hangrendszeren alapul, lecsillapítja a káros szenvedélyeket, biztosítja az állam polgárainak (és még inkább: vezetőinek) lelki nyugalmát, egyszóval a fennálló viszonyokat konzerválva az államüdvöt szolgálja. A továbbiakban azután a nevezetes mítosz pontos matematikai képletekben rögzíti az alaphang és a többi hang kanonizált viszonyát, s így egy racionálisan-logikusan zárt hangrendszert vázol fel.²

E mítoszokban az esztétikai tudatosság csírait fedezhetjük fel. Leglényegesebb elemük a művészet sajátos hatékonyságának, „varázseréjének” felismerése, valamint az a gondolat, hogy e hatékonyság csak akkor teljes és a kívánt célnak megfelelő, ha a művet bizonyos

² Vö. H. Pfrogner: *Die Zwölfordnung der Töne*. Zürich–Leipzig–Wien, 1963. S. 68.

technikai szabályok szerint alkották meg. Tehát még a mágikus-mitikus leírás is érzékeltetni tudja a művészet techné-voltát, emberi tevékenységhez kötöttségét, és azt, hogy a művészi hatás előfeltételezi a „természetadta” anyagnak, a művészet kifejező közegének egyfajta racionalizálását (a fenti példában: a hangmagasság rögzítését, bizonyos hangrendszer kidolgozását). Közben fokozatosan kialakult a tudományos művészetfelfogás egy sor – mindmáig alapvető – kategóriája; például a „mérték”, a „harmónia”, egyáltalán a „művészet” fogalma. Legtöbbjük a mindennapi élet, a köznapi emberi élettevékenység területéről tevődik át a műalkotások megítélését és jellemzését szolgáló diszciplína sajátos szaknyelvébe, és származásának anyajegyeit hosszú évszázadokon át magán viseli. Itt a nyelvtörténet is értékes adalékokkal szolgálhat. A Hésziodosznál oly gyakran szereplő „mérték” például még elsősorban a mindennapi paraszti élettevékenység fontos szabályára utal („mindenben ügyelni a mértékre”: eltalálni a mezei munkák elvégzésének legkedvezőbb időpontját, a többi emberrel való érintkezés optimális módját stb.), később viszont szokásos értelmén túl határozott és egyértelmű esztétikai jelentéstöbbletbe jut (a mérték mint művészeti kánon).

Külön ki kell itt emelnünk a művészeti technika leírására – vagy, ami itt ugyanaz: szabályozására, sőt kanonizációjára – irányuló törekvések jelentőségét. Az esztétika fejlődésének itt vizsgált „előtörténetében” egyre fontosabb szerepet játszanak a fokozatosan kibontakozó szaktudományos diszciplínák, köztük is elsősorban a matematika. A matematikai megközelítés többé-kevésbé általános jelenség a korábbi esztétika „iskolaiban”. A hangrendszer rögzítésének példájánál maradva: a hangrendszer matematikai rendezésének vágya hatja át az ókori Kína zeneelméletét csakúgy, mint az i. e. 6. századi dél-itáliai görög gyarmatvárosok (Szamosz, Krotón stb.) filozófusainak, elsősorban a nevezetes Püthagorász-iskolának a zenei harmóniaviszonyokra vonatkozó kutatásait. A számszerűségnek a művészeti kánonokban való kiemelése nem valami idealista spekulációból fakad. Ellenkezőleg: a kibontakozó természettudományos és matematikai ismeretek kiaknázását jelenti az irracionálisnak tűnő, mágikusnak vélt művészet „titkainak” megfejtésére. Az új szaktudományos diszciplínák mindezzel a tudományos esztétika előtt törik az utat.

Itt azonban már az esztétika „előtörténete” és voltaképpen történelmi korszaka között húzódó határvonalhoz érkeztünk el. Már maga az, hogy a művészeti tevékenységre irányuló elméleti reflexió segít-

séget kér és kap a matematikától, jelzi, hogy a művelődéstörténet magasabb szakaszáról van szó, amely a fizikai és a szellemi munka megosztását, tehát végső soron az osztálytársadalmi viszonyokat előfeltételezi. Az osztálytársadalom kialakulása természetesen magának a művészeti tevékenységnek a jellegét és funkcióját is megváltoztatja: ha korábban a mágikus mimézis a közösség fizikai és szellemi energiáinak összpontosítására, az ember természet feletti uralmának erősítésére és kiterjesztésére irányult, akkor az antagonisztikus érdekű osztályok színrelépése, illetve a fennálló rendhez való viszonyuk az elfogadás vagy elutasítás alternatívája elé állítja, egyáltalán etikai-társadalmi problémákkal szembesíti a művészetet. A művészetnek ez a nagy funkcióváltása természetesen nem mehetett végbe egy minőségileg új, magasabb reflexió kialakulása nélkül. Ez az új típusú tudatosság döntő szerepet játszott az esztétikai gondolkodás tudománnyá válásának folyamatában is.

A továbbiakban azonban már nem elégedhetünk meg a fejlődés útjának ilyen általánosságban mozgó jellemzésével: az előtörténet homogeneitása inkább látszat, mint valóság. Éppen itt, az esztétikai gondolkodás voltaképpen történetének kapujában, határozott különbséget kell tennünk két egymástól eltérő fejlődési típus, az antik művészetfelfogás keleti és görög útja között.

Az ókori Kelet művészetelméletének sajátosságaira már némi fényt vetett az idézett kínai kultúrmitosz, mely a rögzített alaphangnak és a 12 hang szabályozott rendszerének „feltalálásáról” tudósít. Már ott megfigyelhettük, hogy a hangmagasság rögzítésére való törekvés nemcsak immanensen művészeti-technikai szükségleteket (hangszerek egységes hangolása, húr- és sípméretek gyakorlatias összegezése stb.) elégített ki, hanem bizonyos osztályérdekeket is: az „államalkotó”, „konstruktív” zene elméleti megalapozására, más szóval a fennálló osztályviszonyok művészeti eszközökkel való konzerválására irányult. Lehetetlen itt nem érezni az egész mítosz apologetikusan-ideologikus alapbeállítottságát. Jellemző tény, hogy minden dinasztia jóformán előlről kezdte a hangolást: a dinasztiaalapító általában új alaphangot állapított meg, mintha a régi veszélyeztetné saját hatalmának szilárdságát. Az ókori kínai esztétika fő vonalában álló konfuciánus felfogás ebben a szellemben emelte ki a zene mint össz-művészet (zene, ének, költészet és tánc) társadalmi-etikai alapjait. Sziün-ci, e felfogás egyik legkorábbi és legjelentékenyebb megfogalmazója mindenekelőtt az esztétikai élvezet védelmében lép fel: „A ze-

ne voltaképpen: öröm . . . Az ember . . . nem lehet el öröm nélkül, ha pedig örül, akkor ezt hangokkal kell kifejeznie . . .” Nyomban hozzáteszi azonban, hogy a zenének mélyebb értelme is van: „az égalatti . . . egységesítője”, s ezt a legfőbb hivatását csak a „helyes elvek” szerint művelt zene töltheti be.³ Itt már nemcsak a zene élvezet jellegéről van szó, tehát arról, hogy a zenemű célja a befogadók érzelmi-tudati világának élvezetes befolyásolása (a kanonizált zene „azért különbözteti meg egymástól az egyeseket, hogy ezáltal biztosítsa az összhangot, azért hasonlítja össze a [különböző] dolgokat, hogy ezáltal tegye széppé a részek arányát, s azért egyesíti a különféle zenei hangokat, hogy ezáltal megteremtse a művészi szépséget”)⁴, hanem arról is – és elsősorban arról –, hogy a zenének őrizkednie kell bármiféle „eretnekségtől”: „Ha a zene kiegyensúlyozott és nyugodt, akkor a nép békés lesz és nem züllik szét; ha a zene tisztelettudó és méltóságteljes, akkor a nép szeretni fogja a rendet és nem támaszt felfordulást . . . Ha a zene elbűvölően szép s ezáltal veszélyessé válik, akkor a nép állhatatlan, nemtörődöm, alantas és közönséges lesz.”⁵ A zenei „eretnekség” nem más, mint eltérés a királyok szabályozta zenei formáktól. Sziün-ci a zenét szüntelenül a „szertartások” mellett, a régiektől tradált viselkedés-etikett összefüggésében emlegeti: „A zene megváltoztathatatlan harmóniát teremt, a szertartások felcserélhetetlen elveket szögeznek le. A zene egyesít és azonosít, a szertartások szétválasztanak és megkülönböztetnek. A szertartások és a zene együttes hatása helyesebben tudja kormányozni az emberek szívét.”⁶ Zene és szertartásosság ilyen kapcsolata mögött – Tőkei Ferenc idevágó kutatásait követve – nem nehéz felismerni az ún. ázsiai termelési mód talaján létrejött patriarchális despotizmus eszményítését: „A szertartásosság, melynek alapelve a zenével ellentétben a megkülönböztetés: voltaképpen a patriarchalizmus elvont kifejezése; a zene pedig, amelynek elve a szertartásokkal ellentétben az egyesítés: az állami egység elvont kifejezése.”⁷

A két alapelv egyeztetésére irányuló törekvés áthatotta az egész

³ *Kínai filozófia. Ókor.* II. köt. Budapest, 1964. 228. old.

⁴ Uo. 229. old.

⁵ Uo. 230. old.

⁶ Uo. 232. old.

⁷ Tőkei Ferenc: *Műfajelmélet Kínában a III–VI. században.* Budapest, 1967. 22. old.

ókori kínai művészetfelfogást. Amennyiben a művészet a fennálló rend örökkévalóvá tételére, a patriarchális despotizmus talaján létrejött statika és stagnálás igazolására vállalkozik, elismerik a műélvezés jogát. Ha viszont valamely gondolkodó az adórendszer szorításában tengődő tömegekért emel szót, elkerülhetetlen, hogy az élősdí arisztokráciával együtt ne utasítsa el magát a művészetet is mint felesleges és henye luxust. A konfuciánus tradíció ellen fellépő Mo Ti (i. e. 5. sz.) félreérthetetlenül fogalmazta meg a plebejus rétegek aszketikus művészetfelfogását, amikor azt követelte, hogy a zenét, ezt a haszontalan és felesleges fényűzést, a dolgozó tömegek nyomorának, az állam elszegényedésének, az erkölcsök felbomlásának fő okát és forrását el kell ítélni és be kell tiltani.⁸ Az esztétikai reflexió ilyen módon az ókori Kínában, egyáltalán az antik Keleten a tudományos esztétikához átvezető út kritikus pontjáig eljut ugyan, anélkül azonban, hogy a küszöböt átlépne.

Lényegesen más úton haladt előre az elméleti fejlődés az antik Hellász demokratikus városállamaiban. Démokritosz, az antik materialista filozófia legnagyobb alakja volt tudomásunk szerint az első, aki a „muziké” szóval egybefoglalt zenét és költészetet „ifjabb művészetnek” nevezte, határozottan megkülönböztetve a réges-régi technétől, magától a termelő tevékenységtől. Külön figyelemre méltó a megokolás: a muziké „nem a szükségből keletkezett, hanem a fölöslegből”.⁹

A „múzsai” művészet ezek szerint olyan tevékenység, amely nem a primer létszükségletek kielégítésére irányul, sőt éppenséggel előfeltételezi, hogy ezek már kielégítést nyertek; más szóval: a „múzsai” tevékenység a legszorosabban összefügg a szabad idő megjelenésével, valamint azzal az igénnyel, hogy ezt kulturális tartalmakkal töltsék ki. A „fölöslegből eredt” művészet ezért a nagy görög materialista szerint, aki nyomatékosan utalt a szükségletek kielégítésének jelentőségére az ember életében¹⁰, egyáltalában nem „fölösleges”, nem pusztá fényűzés. Jellemző, hogy Démokritosz rajongott a homéroszi művészetért, s az is figyelemre méltó, hogy a gondolati megismerést egyébként oly nagyra tartó „nevető filozófus” – így emlegeti őt a

⁸ *Kínai filozófia. Ókor. I. köt.* Budapest, 1962. 271–276. old.

⁹ *Ästhetik der Antike.* Hg. von Joachim Krueger. Berlin–Weimar, 1964. S. 24.

¹⁰ Uo. 28. old.

történeti hagyomány – felismerte és értékelte az alkotói ihletnek, a „lélek tüze” szerepét is a műalkotásban.¹¹

Ez a démokritoszi felismerés az antik görög poliszdemokrácia kialakulásával függ össze. A „mérték” kategóriája, amely – mint erre már utaltunk – a görög rabszolgatartó polisz fejlődésének korai szakaszában, sőt a keleti nagy despotikus monarchiák ideológiájában is megjelent, az ógörög városállam demokratikus középírtegeinek ideológiájában új tartalommal gazdagodik. Jelzi azt a köteléket, amely a polisz polgárát a poliszhoz mint saját közösségéhez fűzi – azt a köteléket, amely már nem veri bilincsbe az egyén szabad életélvezetét és önkibontakozását, de etikailag szabályozza az egyéni szabadság mozgásterét, elítélve a „mértéktelenséget”, dicsőítve a szélsőségektől való tartózkodást. Ez a mérték Démokritosznál a szépség kialakuló fogalmához társul, annak egyik lényegi meghatározottságává válik. Ez magyarázza, miért tudta a „nevető bölcs” a művészetet egybekapcsolni az élet derűs élvezetével, hogy a mérték kategóriájáról miért választotta le a művészet keltette „csalásnak” azt a rigorózus elítélését, amely például a korai görög materialista Hérakleitosz művészetfelfogását és világképét még befolyásolta.¹²

A görög esztétika ilyen módon rálépett arra az útra, mely az „ázsiai termelési módon” alapuló nagy antik keleti monarchiák kulturális élete előtt zárva maradt: megtette a döntő lépést az esztétikum autonóm természetének megismerése felé, rámutatott a művészetnek az emberi életben való különleges státuszára és funkciójára. A rabszolgatartáson alapuló görög poliszdemokrácia lehetővé tette, hogy az antik művészetelmélet csakúgy, mint maga a művészeti gyakorlat megszabaduljon a mágiához, illetve a dogmatikusan megmerevített váláshoz való kötöttségétől. Démokritosz után – elsősorban az athéni poliszban – az antik görög esztétika „keleti” oldala fokozatosan visszaszorul, pontosabban: amaz elméletnek megszüntetve-megtartott elemévé válik, amely az esztétikummal mint az emberi lényeg sajátos kulturális objektivációjával foglalkozik.

A továbbiakban az ily módon kikristályosodó gondolatrendszer legfőbb csomópontjait tesszük vizsgálatunk tárgyává.

¹¹ Uo. 24. old.

¹² „Csalódásban élnek az emberek még arra nézve is, hogy a láthatókat megismerjék, hasonlóan Homéroszhoz...” In: *Filozófiatörténeti szöveggyűjtemény*. I. köt. Budapest, 1958. 25. old.

Az i. e. 5–4. század érett görög esztétikájának kulcsfogalma kétségkívül a mimézis kategóriája.

A kor jelentős gondolkodói szinte kivétel nélkül „utánzásnak” tekintették a művészetet. De máris felmerül a kérdés: ha a művészet utánzás, minek az utánzása?

Itt legelőször azt a kevéssé ismert, pedig nagy jelentőségű tényrt kell kiemelnünk, hogy a mimézis a klasszikus korszak görög kultúrájában egyáltalán *nem a külső természet*, nem a magánvaló objektivitás „utánzását” vagy éppen lemásolását jelentette. A természetutánzás koncepcióját a korai ión természetfilozófia sem ismerte, pedig már felfedezte a természet ontológiai értelemben vett magánvalóságát; Hérakleitosz, aki szerint ezt a világot sem isten, sem ember nem teremthette, a művészetet kimondottan szembeállította az objektív valóság gondolatilag adekvát visszatükrözésével. A természet utánzásának fogalma Démokritosznál egy pillanatra felbukkan, de inkább az általában vett emberi tevékenységre, semmint az általa felismert sajátos „múzsai” tevékenységre vonatkozik; a nagy görög materialista azt hangsúlyozza, hogy az ember az állatoktól egész sor képességet „tanult” (pl. a póktól a szövést); az a gondolata, hogy az éneket szintúgy utánzással tanulta az ember az énekesmadaraktól, alig több, mint ötlet. Még kevésbé tekintették a művészetet a természeti világ leképezésének az athéni polisz virágkorának gondolkodói. Xenophón feljegyzése szerint ugyan a festő Parrhasziossal beszélgetve Szókratész a festészetet „a látható világ tükrének” nevezte. E megjegyzése azonban egyrészt nem általában a természetre vonatkozik, hanem az ember látható alakjára; továbbá e beszélgetés során Szókratész éppen azt bizonyítja be ismert vitamódszerével, hogy nincsen tökéletes emberi alak; így tehát a festészet és a szobrászat sem tehet mást, mint hogy az ember belső tulajdonságainak külső kifejeződését ábrázolja.

Arisztotelész, az antik filozófiai gondolkodás legnagyobb alakja, a sajátos hellén művészetfelfogást ebben a tekintetben is a legnagyobb tudatossággal fogalmazta meg. Esztétikai fő művében, a töredékesen fennmaradt *Poétikában*, valamint a *Politika* esztétikai kérdéseket is érintő zárófejtegetéseiben félreérthetetlen világossággal kimondja: a művészetnek elsősorban az ember, e „társas lény” (zóon politikon) belső jellemvonásait, azaz *éthoszt* kell „utánoznia”, amely egész magatartását és tevékenységét is meghatározza, amely a többi ember-

hez, egyáltalán a poliszközséghez való viszony legfőbb szabályozója. A *Politika* ebben a tekintetben kiváltképp tanulságosan hasonlítja össze a képzőművészeteket – elsősorban a szobrászatot – a muziké néven összefoglalt „műzsaí” művészetekkel, a költészettel, a zenével és a tánccal. Éles ellentétben az újkori felfogással, amely mimézisen valóban természetutánzást értett, s ezért a zenét általában nem-mimetikus művészetnek tekintette a természet ábrázolására inkább hivatott képzőművészetekkel szemben, Arisztotelész – és a klasszikus antikvitás általában – éppen a „muziké”-t tekinti a voltaképpeni mimézis legmagasabb rendű formájának. A muziké ugyanis szerinte a különféle emberi éthoszok közvetlen megjelenítésére hivatott, egyáltalán a legközvetlenebbül összefügg az erkölccsel: a különféle ritmusok s dallamok különféle jellemvonásokról – haragról és szelídségről, bátorságról és gyávaságról, mérsékletéről, szertelenségről stb. – adnak közvetlen művészi képet. A szobrászat minderre csak közvetve képes. Az általa figyelembe vehető tárgyi tulajdonságok, a tér, a vonal, a szín stb., mindenekelőtt a testi alak ábrázolásához szükségesek, s az ember belső éthosza ilyen módon nem közvetlenül, hanem az arcki-fejezés, a testtartás, a taglejtés közvetítésével tárul fel a néző előtt.

Arisztotelész szerint *valamennyi* művészet és műfaj mimetikus természetű: *minden* műalkotás képes arra, hogy felidézze bennünk az emberi világot, a zóon politikon világát. A *Poétika* bevezető fejtegetései nyomatékosan hangsúlyozzák, hogy nem az utánzás ténye teremt különbséget az egyes művészetek között, hanem a tárgya, a módszere, illetve az eszközei. „Szerintem a művészeti ágakat az különbözteti meg egymástól, hogy milyen eszközökkel végzik az utánzást”¹³ – summázza idevágó fejtegetéseit a görög esztétika nagy klasszikusa.

Az így értelmezett mimézis voltaképpen már igen korán, jóval Arisztotelész előtt alapkategóriája volt az antik művészetfelfogásnak. A szó etimológiája is erről árulkodik: az utánzás talán legeredetibb formája a színészi – mimikai – tevékenység. Alighanem a *mimosz* volt a művész-személyiség egyik legrégebbi típusa: a színészi alakítás pedig köztudott módon nem más, mint „idegen” sorsok olyan átélése, mintha a mi sorsunkról lenne szó, más emberek jellemvonásainak szemléletes bemutatása, minek során kiderül, hogy ők ugyanazokkal a problémákkal viaskodnak, mint mi magunk, csak felfokozott módon, kiélezett formában. Mindehhez tudnunk kell azt is, hogy a görög szí-

¹³ Arisztotelész: *Poétika*. Budapest, 1963. 7. old.

nészi gyakorlat sokrétű művészi eszközök együttesével valósította meg az emberi jellemek és sorsok megjelenítését: a tánc éppúgy szerepet kapott a mimikus emberábrázolásban, mint a hangszeres zene.

Pindarosz 12. püthiai ódája még a tudományos esztétika előtörténetére jellemző mitologikus formában ad szemléletes képet e mimikus-mimetikus tevékenység lényegéről. Költeményében a testvére halálát gyászoló Eurüalét jeleníti meg előttünk, aki szünni nem akaró panasszal ad hangot az őt betöltő érzéseknek és szenvedélyeknek. A panasz mondhatni az egekbe kiált, s meglágyítja Athéné szívét. Az istennő egy különleges hangszert „talál fel” (a kultúrmitoszok szokásos fordulata!): fuvolát készít, melynek jellegzetes hangsora, „dallama” nem más, mint az eredeti-valódi emberi fájdalom művészileg megformált, rendezett, „*isteni*” kifejezése. Szó sincs itt semmiféle naturalizmusról; az utánzásról tudják, hogy utánzás, semmiképpen sem azonos az eredeti érzéssel. „Csak” utánzás, de megformáltsága révén az ember számára különleges jelentőséggel rendelkező utánzás. A fuvoladallam ugyanis elemi erővel hat a gyásszal eltelt lélekre: lecsillapítja a végletes szenvedést, egyáltalán a szenvedélyt. Íme, az isteni „találmány” haszna: aki fuvoladallamot hallgat, megismerheti, újra átélheti Eurüalénak – egyáltalán embertársainak – sorsát, s így – az „idegen” sors érzelmi elsajátítása által – érzésvilágában, sőt egész etikai habitusában maga is „megtisztul”.

Arisztotelész mindezt a filozófiai esztétika szintjére emeli. A *Poétiká*-ban világos szavakkal szól arról az örömről, amely a „felismerésben”, az emberi dolgok megismerésében rejlik: miként a kisgyermek is örömét leli az utánzásban, s mintegy játszva tanul, úgy a felnőtt emberek számára is örömet okozó emberismeret forrása minden műalkotás.

A művészet tehát *megismerés*. Ezt deklarálva az antikvitás művészetfilozófiája elsőként fogalmazta meg az esztétikai visszatükrözés elméletének egyik fontos alapelvét. Úttörő volta azonban nem merül ki ennek az alapelvnek egyszerű deklarálásában. Valóban történeti, korszakos jelentőségűvé az antik miméziselmélet azzal vált, hogy a művészet nyújtotta megismerés *sajátosságainak* megragadására tett komoly gondolati erőfeszítéseket.

Itt újra felmerül a művészeti és a tudományos megismerésnek már az ión természetfilozófusokat is foglalkoztató viszonya.

Az antikvitás esztétikája ebben a vonatkozásban kiváltképp lenyűgöző képet tár elénk arról a szerves fejlődésről, amely a 6. századi

kezdeteiktől a Periklész korabeli Athén kiemelkedő gondolati eredményeihez vezetett. A görög filozófia ún. preszokratikus korában ugyanis inkább csak maga a kérdésfeltevés úttörő jellegű, a tudományos értékű válasz az arisztotelészi művészetelméletig váratott magára. A fő nehézséget éppen a tudományos világkép első nagy módszertani vívmánya, a dezantropomorf szemlélet jelentette, amely egyrészt a magánvaló természet, másrészt az emberi gondolat- és érzésvilág határozott szétválasztásán, a természet feltétlen objektivitásának felismerésén alapult. A materialista világnézet olyan úttörői, mint Hérakleitosz és Xenophanész, élesen bírálták a mitologikus elképzeléseket és velük együtt magát a művészetet is, amely ezeket az elképzeléseket bizonyos értelemben megtartva az objektív természeti világ jelenségei mögött istenek és félistenek tevékenységét jeleníti meg. A művészet antropomorf világlátása számukra egy jelentésű volt a hamis tudat, a köznapi-vulgáris gondolkodás mitologizáló tevékenységével; innen a szenvedélyes elutasítás, amellyel a művészet látszatvilágát, fantázia-szülte képződményeit szemlélték.

A Periklész-kor poliszdemokráciája talaján azonban erről a naiv-materialista nézőpontról kiderül, hogy hamis optikával szemléli a művészetet, mindenekelőtt azt, hogy a művészet a demokratikus polisz-közélet alakításának nagy jelentőségű tényezője. Mind világosabbá válik, hogy a művészetet nem lehet pusztán természetfilozófiailag megközelíteni, illetve antropologizáló volta alapján elítélni.

Ebből a szempontból különös figyelmet érdemel az athéni Damón. Periklész és Szókratész zenetanára volt, méghozzá olyan szaktekintély, akire Platónról egészen a kései antikvitásig gyakran hivatkoztak nemcsak zenei, hanem filozófiai, sőt politikai kérdésekben is. Annak a kivételes kornak a szülötte volt, amely még nem tekinti „banau-sziának”, szabad emberhez méltatlan mesterségnek a „múzsai” tevékenységet, s az állam vezetésében is szóhoz juttatja az aktív művészt. Damón felismerte, hogy a muzsikában *erény* rejlik, mégpedig autonóm személyiséget feltételező állampolgári erény. Az állam szempontjából nem közömbös, hogy a zene milyen erkölcsi tartalmakat alakít ki hallgatóságában; olyan művészeti nevelésre van tehát szükség, amely jól megválasztott zeneművek segítségével hozzájárul az igazi állampolgárrá formálódáshoz, ahhoz, hogy az egyén tartalmas módon azonosuljon a közösség etikai tartalmával. S hogy ez a felismerés hogyan korrigálja a korábbi természetfilozófia művészetfelfogását, azt legjobban a neves szofistától, Gorgiasztól származó bonmot szemlél-

teti: „A tragédia – csalás (apaté), de olyan csalás, amelyben a csaló igazságosabb a nem-csalónál, a megcsalt pedig bölcsebb, mint akit nem csaltak meg.”¹⁴ Más szóval: a műalkotás éppen látszat-voltában juttatja befogadóját olyan gazdagító többletbe – a világ dolgainak, a mindenkori történeti emberi sorsnak igazabb és bölcsebb megismeréséhez –, amelynek megszerzése nélkül szegényebb maradna.

Arisztotelész még határozottabban kimondja a nagy igazságot: a művészet egyfajta lényegmegragadó megismerés. A *Poétika* összehasonlítja egymással a történetírást és a cselekményes formájú költészetet (epikát és drámát). Mivel az ő korának történetírása – egy Thuküdidész nagy kivételétől eltekintve – még alig lépett túl az egyszerű krónikaírás színvonalán, a végkövetkeztetés teljesen meggyőző: „. . . nem az a költő feladata, hogy valóban megtörtént eseményeket mondjon el, hanem olyanokat, amelyek megtörténhetnek és lehetségesek a valószínűség vagy szükségszerűség alapján. A történetíró és a költőt ugyanis . . . az különbözteti meg, hogy . . . az egyik megtörtént eseményeket mond el, a másik pedig olyanokat, amelyek megtörténhetnének. Ezért filozofikusabb és mélyebb a költészet a történetírásnál; mert a költészet inkább az általánosat, a történelem pedig az egyedi eseteket mondja el.”¹⁵ Semmi kétség: Arisztotelész esztétikája a művészetet többek között azért is becsüli nagyra – láthatóan felmentve az említett vádak alól –, mert a művészeti megismerést elvileg ugyanúgy általánosításra és lényegfeltárára törő megismerésnek tartja, mint a filozófiai tudományt. Ilyen módon nála eltűnik a dezantropomorfizáló tudomány és az antropomorf világképet nyújtó művészet értékelő megkülönböztetése: az esztétikai valóságtükrözés elvileg egyenértékűnek nyilvánított a tudományos megismeréssel.

Itt azonban ismét felbukkan a művészet sajátosságának kérdése. Láttuk, hogy ezt a Periklész-kor művészetfelfogása elsősorban az etikai, nevelő funkcióval hozta összefüggésbe. Azt is tudjuk, hogy ez a felfogás az athéni demokrácia válságba kerülésének korában, Arisztotelész számára is lényegében érvényben maradt: a művészet sajátos tárgya szerinte az éthoszok, szenvedélyek és tettek világa, az emberi világ. Más szóval: a művészet nem akármilyen általánosításra vállalkozik: fő feladata az emberi világ, az emberi lényeg mimetikus ábrázolása.

A Periklész-kor demokráciájának válsága azonban megakadályozta az alapelv következetes végiggondolását.

¹⁴ Vö. Jánosi Béla: *Az aesthetika története*. I. köt. Budapest, 1899. 42. old.

¹⁵ Arisztotelész: *Poétika*. 25. old.

Mindenekelőtt ki kell emelnünk, hogy a mimézis arisztotelészi elmélete nem egyszerűen az antik görög tradíció újrafogalmazása. Új elemei mindenekelőtt azzal függnek össze, hogy éles ideológiai harcban keletkezett: úgyszólván valamennyi lényeges mozzanatában vita a művészet platóni felfogásával.

Az alapkoncepció lényeges elemei ugyan Platónnál sem hiányoznak. A művészet őserinté is mimézis, egyfajta valóságnak az utánzása. Ez ismeretelméletileg a művészeti tükrözés, a valóságábrázolás materialista koncepciójának elfogadását jelentené. Ámde ontológiája radikálisan más irányt szab esztétikai gondolatmenetének.

A platóni objektív idealista ontológia abból az előfeltevésekből indul ki, hogy a közvetlenül tapasztalt és megismert világ csak a csalóka látszat birodalma. Az igazi lét, a valóság örök és változatlan, abszolút lényege nem az anyagi jelenségvilág, hanem az eszmék világa. Mármost bármely anyagi tárgy vagy jelenség annyiban létezik, amennyiben participál, részesedik a maga túlvilági ideájából.

E dualista lételmélet mindenekelőtt problematikussá nyilvánít mindenféle megismerést, amely a látszatszerűnek minősített objektív világ feltárására tör. Az igazi, abszolút megismerés valóban méltó tárgya az érzékelhető látszatvilág mögött rejlő ideák világa. Nem foglalkozhatunk itt az ebből fakadó tudományelméleti következményekkel; csak egyetlen pontra utalunk: Platón szerint az ideális világ megragadásának egyetlen méltó szerve az abszolútra törő matematikai megismerés. A természettudomány megismerőképesége eszerint mélyen a matematika szintje alatt marad. Hasonló torz következtetést von maga után ez a dualista idealizmus a művészetelméletben. Platón is osztja, persze, mint már említettük, a klasszikus antikvitás közmeggyőződését, a művészet megítélésében ő is a mimetikus jellegből indul ki. Ámde a művészet olyasmit utánoz, ami maga is csak utánzat, nevezetesen az örök eszmék kópiája. Igazi megismerés helyett tehát csak „árnyakról” tudósít; ahelyett, hogy a lényegyet ragadná meg, megreked az érzéki felszínen. Ezért felesleges.

Az ontológiai alapproblémának platóni dualista-idealista megválaszolása természetesen nem érthető meg pusztán önmagából. A mélyebb megértéshez egyik fő műve, *Az állam* ad kulcsot. Platón a rabszolgatartó osztály ideológusa volt, méghozzá egy olyan időpontban, amikor a görög poliszdemokrácia alapjai már megrendültek, s a rab-

szolgatartó osztály egykor szilárd közössége már felbomlott. E történelmi fordulóponton Platón szerette volna visszaállítani az uralkodó osztály amaz egységét, amelyben nem ok nélkül ismerte fel a rab-szolgatartó rendszer fennmaradásának fő garanciáját. Ontológiája mögött utópikus politikai koncepció rejlik: az igazi, abszolút megismerés szerinte a filozófusok kiváltsága, méghozzá az osztályállam vezetésére hivatott filozófusoké; a köznép viszont csak a megismerés alacsonyabb, érzéki látszatok uralta szintjének elérésére képes.

Politika és filozófia e szoros egymásbafonódása motiválja Platón művészetfelfogását is. Az a Platón, aki a görög antikvitásban a legtöbb tehetséggel rendelkezett filozófiai problémák szemléletes megvilágítására, aki elsőrangú művészi képességeket mondhatott magáénak, ideális államából kizárta volna a művészetet, száműzte volna a művészeket. A művészi tevékenységet, a mimézist, mint láttuk, saját világnézeti premisszáinak fogságában feleslegesnek ítélte. Politikai koncepciója azonban további felismerésekre készítette. Belátta, hogy a művészet – lévén más emberek sorsának utánzása – kiváltképpen alkalmas arra, hogy a befogadó belehelyezze magát más, „idegen” emberek életébe és világába. Ez azonban egyértelmű a Platón által egyébként az osztályállam egysége és szilárdsága érdekében követelt kasztszerű osztályhatároknak mintegy virtuális, a képzelet síkján végbemenő lebontásával. Ilyen módon a direkt értelemben utánzó művészeteket, pl. a drámai nyilvánosságot teremtő tragédiát vagy az idegen, nem-hellén eredetű hangsorokat alkalmazó zenét Platón kategorikusan károsnak, szó szerint államellenesnek minősíti, s az államból, kiváltképp a nevelésből a legrigorózusabban kitiltja. Nagyon jellemző pl. az a mód, ahogyan kimondja, hogy az „öröknek” eleve nem szabad mimetikus-mimikus előadásokon résztvenniük. Az ör csak ör lehet; nem foglalkozhat mással, csak az ideális állam belső rendjének fenntartásával. A Platón által idealizált s ezért megszilárdítani kívánt osztályállam lényegéből, a keleti despotikus monarchiákra emlékeztető kasztszerű szerkezetéből szervesen következik ez a felfogás. „... Csak az ilyen államban találunk olyan vargát, aki csupán varga, nem pedig egyúttal kormányos is a vargaság mellett; olyan földművest, aki csupán földműves, nem pedig egyúttal bíró is a földművesség mellett; olyan katonát, aki csupán katona, nem pedig egyúttal pénzember is a katonaság mellett, és így tovább.”¹⁶

¹⁶ Platón: *Összes művei*. I. köt. Budapest, 1943. 842–843. old.

Másrészt a poliszpolgárok közösségét megszilárdítani akaró Platon egy ponton, mondhatni saját elméleti előfeltevéseinek ellenére rákényszerül arra, hogy elismerje a művészet pozitív jelentőségét az állam életében. Nagyon világosan értékeli ugyanis azt a nevelőerőt, amely a művészet hatékonyságából következik. Egy helyütt például – szó szerint is Damónra hivatkozva – így jellemzi a zenei nevelés jelentőségét: „... óriási fontossága van a zenei nevelésnek, mert a ritmus és a dallam hatolnak be a legjobban a lélek belsejébe, azt hatalmas erővel megragadják, s jó rendet hozva magukkal, azt, aki helyes elvek szerint nevelkedik, rendezett lelkű emberré teszik, aki pedig nem, azt éppen ellenkezővé”.¹⁷ Ebből következik, hogy az államnak nagy gondot kell fordítania a felnövő nemzedékek „múzsai nevelésére”. A megismerendő alkotások körét azonban rigorózus erkölcsi normák szerint szigorúan meg kell határozni. A homéroszi eposzoknak például nem lehet helyük a pedagógiai tevékenységben: az alapjukul szolgáló mitologikus szemléletmód ugyanis az isteneket antropomorf formában, emberi „gyarlóságok” hordozóinak ábrázolja, s ez ellentmond a kívánt nevelői hatásnak. Szükséges viszont, hogy az ifjúság megismerkedjék az ősi hellén zene, a dór hangsoron alapuló muziké alkotásaival, az isteneket dicsőítő himnuszokkal. Ez az ősi zenefajta Platon szerint nem az élvezetet, hanem a kíváncsú poliszpolgári érényeket, a bölcsességet, mértéktartást és fegyelmezettséget alakítja ki a hallgatóban, s mentes az „utóbbi időkben” elterjedt zene érzelmességétől, mértéktelenségétől.

Aligha véletlen, hogy Platónnál ismét előtűnik az antik esztétikának ama „keleti” oldala, melynek merevségét, normatív szigorát a Periklész-kori athéni művészeti kultúra már leküzdötte, melynek ismert alapelveit – elsősorban a mérték kategóriáját – egy új, magasabb rendű művészetfelfogás mozzanataiként asszimilálta. Platon eszménye – mégpedig egyszerre politikai és esztétikai eszménye – ezzel szemben az ősi Egyiptom volt. Ahogyan az ideális állam az egyiptomi kasztrendszer idealizálása, úgy a platóni rigorózus művészetfelfogás az egyiptomi művészetet tekinti minden igazi, értsd: állami szempontból helyeselhető művészet prototípusának. Ezen a ponton is egymásba fonódik a demokráciaellenesség és a konzervatív művészetelmélet. A *Törvények* c. kései dialógus igen határozottan fogalmaz: „A régi törvények korában a nép nem volt úr és parancsoló semmi

¹⁷ Uo. 849. old.

tekintetben, hanem bizonyos tekintetben önként szolgált a törvényeknek . . . A nomoszokat (az ősi zene egyik vallásos műfaját) . . . ugyanazon névvel nevezték, mint a törvényeket, mintha a törvény is a zene egy neme volna . . . ” Később viszont elhatalmasodott a művészi kánonok megszegésének gyakorlata, az újítás szelleme. „Hamis nézeteket terjesztenek a zenéről, mintha az értékelésnek semmi természetes kritériuma nem rejlenék benne, hanem pusztán az élvező gyönyörködése . . . Ennek folytán a nézőközönség némából hangos lett, mintha értene műzsai dolgokban ahhoz, hogy mi szép és mi nem szép; és arisztokrácia helyett holmi semmirekellő theatokrácia fejlődik ki . . . Így a zenében kezdődött el annak látszata, hogy mindenki mindenhez ért, és itt lépett fel először a törvénytelenség szelleme, és ezt követte nyomon a szabadság . . . ” Nem így alakult a művészet kánona a műzsai nevelés eszményi országában, Egyiptomban. Ott „nem volt szabad új útra térni sem a festőknek, sem másoknak, akik bármiféle alakzatot alkotnak, mint az ősi formákra . . . S ha utánanézel, azt fogod találni, hogy náluk a tízezer évvel ezelőtt festett vagy faragott művek . . . a mostani alkotásoknál sem nem szebbek, sem nem rútabbak, s egyazon technikával készültek.”¹⁸ Ezt a gondolatsort jól ismerjük: a Csou-korszak idézett kínai zeneteoretikusai ugyanilyen érveléssel nyilvánították államellenesnek, felforgatónak azt a zenét, amely bármiben eltér a szentesített normatíváktól. Az érzéki megismeréshez kötött művészet idealista kritikája ily módon egy sajátos esztétikai konzervatizmussal társul, s mondhatni saját maga desiffrálja a művészetelméleti koncepció végső osztálytartalmát.

Esztétikai elméletét ennek ellenére nem lehet egyértelműen regresszívnek minősíteni. Ne feledkezzünk meg először is arról, hogy Platón a klasszikus athéni poliszdemokrácia ama válságkorában élt és működött, amelyet joggal nevezhetünk világtörténelmi zsákutcának. A Periklész-kor demokráciája és az azon alapuló kulturális felvirágzás ekkor már a múlté; Platón a hanyatlás valóságos tüneteit írta le. Politikai utópiája sem egyszerűen csupán az egyiptomi kasztrendszer idealizálta, hanem azt a még szilárd rabszolgatartó poliszt is, amelynek rendjét a Periklész-kor „mértéktelen” vagyonszerzéstől meg nem rontott, gazdaságilag-politikailag meg nem osztott uralkodó osztálya biztosítani tudta. Ez a végső magyarázata annak, hogy a platóni esztétikai koncepció mindvégig ellentmondásos maradt.

¹⁸ Platón: *Összes művei*. II. köt. Budapest, 1943. 679. old.

Ellentmondásosság jellemzi Platón szépség-elméletét is. Dialógusainak fő alakja, Szókratész egy helyütt szellemesen és meggyőzően mutatja ki annak az álláspontnak a tarthatatlanságát, hogy a szépség a tárgyak anyagi-tárgyi minőségében rejlik: egy használati tárgy nem azért szép, mert értékes anyagból, aranyból vagy elefántcsontból készült; a fakanál ugyanolyan szép lehet, mint az aranyból való. Ebből kiindulva azután rávezeti dialógusbeli vitapartnerét annak kimondására, hogy a szépség a legszorosabb összefüggésben van a helyesen végzett emberi munkával: szép az a tárgy, amely valamilyen célszerű emberi tevékenység használható terméke. Az így felfogott szép egylényegű a jóval. A gondolatmenet eddig a Periklész-kor nevezetes felfogásának, a szépség és jóság elvi azonosságát, a *kalokagathiát* hirdető tanításnak esztétikai általánosítása. Történeti és elméleti jelentőségét nem lehet eléggé nagyra értékelni: a mágikus felfogással együtt járó esztétikai fetisizmust a Periklész-kor tradíciójával kapcsolatot tartó Platón cáfolta elsőként filozófiai szinten, Szókratész szájába adva a nagy igazságot: a szépség a tárgy érzéki tulajdonságainak az emberi tevékenységhez való viszonyából érthető meg. Ám amint felmerül a további kérdés, hogy ti. miben rejlik ezek szerint a szépség sajátossága, a platóni Szókratész zavarba jön, s adós marad a válasszal. Problematikusnak tekinti ugyanis a szépség érzéki voltát, doktrinér módon kétségbe vonja annak a gyönyörnek magasrendűségét, amelyhez két érzéklet, a látás és a hallás útján jut az ember. Az érett Platón nevezetes dialógusa, a *Lakoma* azután egy költői csillogású idealista mítosz keretében ad – tudományosan természetesen tarthatatlan – választ a kérdésre. Itt a szépség lényege az idea, pontosabban: a transzcendens, változatlan-örök, érzékiségen túli ideák világa. Láttuk, hogy ez a szépségkoncepció rigorózus kritikával vizsgálja a művészeteket, s a szépség voltaképpen inkarnációját végső soron az érzékietlenül tiszta geometriai formákban, a matematikai számviszonyokban keresi. Ez már radikális szembefordulás a klasszikus korszak művészetfelfogásával.

Hasonló ellentmondásosság tárul eléink, ha a művészi alkotófolyamat lényegére vonatkozó platóni tanítást vesszük szemügyre. Platón több helyen is hangsúlyozza az ihlet, az átlelkesültség különleges szerepét a költői mű születésében. Ebben a tekintetben látszólag a démokritoszi gondolatot fogalmazza újra a művészi sugallat jelentőségéről. Az *Ión* c. dialógusában éppenséggel egyfajta delejes erőről beszél, amely a művet alkotó költőt elfogja, s amely a mágnes által

érintett vasgyűrű mágnessé válásához hasonlóan azután átsugárzik a mű előadójára, majd róla a hallgatóságra. Ámde szerinte a mintegy megittasult elragadottság, amellyel a költők alkotnak, szerfölött problematikus állapot még akkor is, ha a mágneses erő egy istentől vagy a Múzsától származik – „mert minden epikus költő – a jók – nem mesterségük folytán, hanem istentől ihletetten és megszállottan mondogatják mindezeket a szép költeményeket, és a dalköltők ugyanúgy”.¹⁹ „Mert mindezt nem holmi mesterség birtokában mondják, hanem isteni hatásra, hiszen ha mesterségből tudnának egy dologról szépen szólni, akkor minden egyébről is tudnának.”²⁰ A művészi ihlet ilyenformán valamiféle irracionális-intuitív erővel azonosul. Az érzékiességgellenes idealizmus végső soron képtelennek bizonyult az alkotási folyamat demitologizálására, valóságos összetettségének feltárására.

■ ARISZTOTELÉSZ A KATARZISRÓL

Arisztotelész, az antik gondolkodás legnagyobb alakja, szintén a rab-szolgatartó rendszer apologétája. Az ő gondolkodásából azonban már teljességgel hiányzik az ősi vagyonegyenlőség visszaállításának – pontosabban: az uralkodó osztály szilárd és feltétlen egységének – az utópiája, amely a platóni világkép dualizmusának alapja volt. Az ő tudományos ambíciója ezért is inkább a fennálló társadalmi rendszer valóságos típusváltozatainak leírására irányult, s mentes a rigorózus utópizmus elemeitől. Esztétikai nézeteinek is ez a realista alapállás szolgál kiindulópontjául. Alapfeladatának ezért nem a művészet szigorú megrendszabályozását tartja, hanem objektív lét- és fejlődéstörvényeinek tudományos megragadását. Mint láttuk, így jutott el a mimézis fogalmának differenciált feltárásához, s így tehetett kísérletet az egyes művészeti ágak és műfajok mimézisbeli sajátosságainak megvilágítására is.

Társadalomontológiai pozíciója természetesen lényeges ismeretelméleti következtetések levonására készítette, s ezek ismét csak hozzájárultak ahhoz, hogy művészetfelfogásában is szembeforduljon a platóni idealizmussal, annak doktrínér és végső soron művészetellenes

¹⁹ In: *A görög irodalom világa*. Budapest, 1966. 207. old.

²⁰ Uo. 208. old.

vonásaival. Arisztotelész mindmáig érvényes bírálatát adta a platóni eszmetannak, elutasítva a világ „fölsőleges megkettőzését”. A lényeg szerinte objektíven, immanensen benne rejlik a jelenségben, nincs külön világa az érzéki tárgyoknak és az állítólag érzékfeletti eszméknek. Ebből következően a művészet nem a kópiáról készít (fölsőleges) kópiát, amint ezt Platón hirdette, hanem az ember számára egységes, objektív emberi világról. Korábban láttuk már, hogy Arisztotelész szerint a művészeti mimézis voltaképpen tárgya az emberi éthosz, a társadalmi lényként felfogott ember jelleme, ahogyan az személyiségében és tetteiben alakot ölt. A művészet ennyiben koncentrált, lényegre törő emberismeret forrása, s jelentőségét éppen ez a lényegfeltáró megismerés adja.

Az arisztotelészi esztétika azonban e ponton egy lépéssel továbbmegy a pusztá replikánál, s mindmáig tanulságos módon választ ad arra a kérdésre is, amely csaknem a mágikus korszak óta foglalkoztatta a művészet mibenlétére irányuló reflexiót. A mimézis meghatározásával szoros összefüggésben megfejtí a művészet mély és elemi erejű hatásának titkát is.

Kiindulópontul e nagy jelentőségű esztétikatörténeti felfedezés megértéséhez célszerű felidézünk Arisztotelész tanítását az ember mint társadalmi lény pszichikumának és személyiségének egységéről. A *Nikomakhoszi Etikában* ő is kísérletet tesz arra, hogy – Platón analóg törekvésehez hasonlóan – megkülönböztesse a lélek „részeit”. Nála azonban e részek nincsenek egymástól mereven elkülönítve. Az éthosz, a jellem biztosítja a különböző részek egységét és összhangját, mindenekelőtt megteremti a pathosz (az ösztönök, az indulatok és szenvedélyek) és a logosz (az ésszerű belátás) harmonikus kölcsönösségét. Az emberi személyiség dinamikus egységét alkotó karakter mármost e felfogás szerint nem valami velünk született, készen kapott, statikus adottság; lényege éppenséggel az ember társadalmiságában rejlik. Ezzel függ össze Arisztotelész nevezetes etikai alap-tétele, mely szerint „nem a természettől, de nem is természet ellenére fejlődnek ki bennünk az erények”²¹; az erkölcs az emberek közötti közösségi-társadalmi viszonyokon – nem pedig a partikuláris értelem-ben egyéni ösztönökön és indulatokon, nem is a jó elvont ideálján – alapul. Más szóval: az erkölcsös cselekvés nem a pusztán egyéni pathosz szavának követéséből, de nem is a jó pusztán racionális fel-

²¹ Arisztotelész: *Nikomakhoszi Etika*. Budapest, 1971. 32. old.

ismeréséből következik; az erkölcs az egyén társadalmi tevékenységében begyakorlott, megszilárdult, „megszokott” helyes cselekvés.

A zóon politikon jellemének ez a dinamikus-dialektikus értelmezése tette lehetővé Arisztotelész számára, hogy tudományos magyarázatot adjon a műalkotások keltette hatás problémájára. Ősrégi tapasztalat, hogy ez a hatás egyetemességre és kizárólagosságra tör: a nagy művészet az egész embert lelke legmélyéig „megrázza”, lényének minden oldalát mozgásba hozza. A nagy görög gondolkodó ezen a ponton elutasítja Platón híres mágnes-hasonlatát. E megrázó, megindító hatás nem valamiféle istenség mágikus erejének kisugárzásából ered, hanem a művészet sajátos pszichikai hatással van ránk: *megtisztít* bennünket, elősegíti a káros, antihumánus, teljességgel magánjellegű pathosztól való megszabadulásunkat, eljuttat világunk jobb megismeréséig – a teljesebb emberségig. A *Poétika* tragikum-elméleti fejtegetései ebben a tekintetben nehezen érthetők félre: „A tragédia... részvét és félelem felkeltése által éri el az ilyenfajta szenvedélyektől való megszabadulást.”²²

A *katarzisz* nevezetes kategóriája mindazonáltal máig sem megnyugtató módon megvilágított művészetelméleti fogalom. A különböző, gyakran ellentétes értelmezések részletes megbeszélése helyett itt csak két lényeges tényre tudunk utalni. Az egyik az, hogy a katarzisz Arisztotelész számára nemcsak pusztán dramaturgiai szakfogalom. A *Politika* már említett zárófejtegetéseiben, ahol a zenei hatás lényegét taglalja, éppenséggel arról győződhetünk meg, hogy Arisztotelész bizonyos zenei formáknak is katartikus hatékonyságot tulajdonított. Nem teljesen alaptalan tehát az a feltételezés, hogy itt egy *általános esztétikai* kategóriával van dolgunk, amelynek érvénye voltaképpen valamennyi művészeti ágra és műfajra kiterjed. Másodszor: a katarzisz az antik klasszikus gondolkodásban elsősorban *etikai* fogalomként alakult ki és fejlődött tovább (ami újabb bizonyítéka a köznapi élet és az esztétikum kategóriái közötti korábban említett genetikus kapcsolatnak). Azt a politikailag és etikailag egyaránt tipikus élettényt jelölte, amelynek lényege a személyiséget lényé legmélyéig megrázó esemény, s az az átalakulás, amelynek során a maga privát partikularitásába merülő, a közösséggel „mértéktelen” önállósággal szembe forduló egyén mintegy varázsütésre „hirtelen” visszatér a polisz szabad individuumokból álló közösségéhez, a tartalmas közösségi élet-

²² Arisztotelész: *Poétika*. 16. old.

hez, röviden szólva: „megtisztul”, a „pathosztól” felemelkedik a „logoszig”, s így jobb állampolgárrá, egyáltalán teljesebb emberré válik.

Meggyőződésünk szerint ez az etikai mozzanat rendkívül fontos szerepet játszik a „megtisztulás” kevéssé kifejtett és ezért is annyit vitatott kategóriájában. Ez az értelmezésmód először is kulcsot ad a szépség arisztotelészi elméletének megértéséhez. Itt is megfigyelhető a platóni idealizmus elvontságának, érzékiség-ellenességének leküzdésére való törekvés. Arisztotelész természetesen nem fogadta el a magánvaló, ideális szépség koncepcióját; a szépet reális tárgyi tulajdonságokkal kívánta meghatározni. Szerinte „a szépnek legfőbb formái a rend, arányosság és elhatároltság”.²³ Ez a definíció látszólag pusztán formális jegyeket sorol fel. Valójában azonban e formai meghatározottságok mögött etikai tartalmak, elsősorban a mérték kategóriájával összefoglalható élettartalmak rejlenek. A mérték itt elsősorban gazdasági jellegű problémára utal: az antik termelési mód sajátosságából következik, hogy Arisztotelész – a görög gondolati hagyományokra támaszkodva – a mértéket elsősorban a fogyasztás mértékletességének és ebből következően annak az etikai magatartásnak a megjelölésére használja, mely az önuralom, az önkorlátozás jegyében lemond a „túlzásokról”, a közösség érdekeivel ellentétbe kerülő magánérdek érvényesítéséről, s a poliszkerkölcshöz igazodik. Itt is érvényesül tehát a szép és az erkölcsileg jó egysége, amelyet – mint láttuk – a platóni Szókratész is hirdetett, de azzal a lényeges kiegészítéssel, hogy a szépség érzékiséghez kötöttsége már nem negatívum, hanem éppen ellenkezőleg: konstitutív lényegi jegy.

Jól megfigyelhető ez a *Poétika* azon helyén, ahol a tragikus cselekmény egységének – a későbbi fejlődésben gyakran félreértett és félremagyarázott – követelményéről esik szó: „... mivel a szép – akár élőlény, akár bármiféle dolog – bizonyos részekből tevődik össze, nem akárhogy összerakottnak kell lennie, hanem megfelelő nagyságúnak. A szépség ugyanis a megfelelő nagyságban és rendben van, s ezért a túl kicsi élőlény nem lenne szép, mert a szemlélet az érzékelhetetlenhez közeledve végül összezavarodik, sem a túl nagy, mert ekkor meg a szemlélet nem is tud működni, s a szemlélők elől az egység és teljesség eltűnik, mint például egy tízezer stadion nagyságú élőlény esetében. Amint a tárgyaknak és élőlényeknek bizonyos, mégpedig

²³ Arisztotelész: *Metafizika*. Budapest, 1959. 291. old.

jól áttekinthető nagyságúaknak kell lenniük, ugyanúgy a történeteknél is megfelelő terjedelem szükséges, amelyet jól emlékezetben lehet tartani”.²⁴ A befogadás pszichikai előfeltételei természetesen itt is visszautalnak a műalkotás lényegi sajátosságaira: az emberközpontúságra és a szemléletességre. A szépség titka ebben a tekintetben is a mérték, mégpedig a szervesség és az egészség mértéke.

Az elmondottakból kitűnik, hogy a szép és az erkölcsi értelemben vett jó összekapcsolása, a kalokagathia elve Arisztotelész esztétikájában ugyanolyan fontos szerepet játszik, mint a Periklész-kor klasszikus művészetfelfogásában vagy Platónnál. Az a tény azonban, hogy az ő korában már felbomlott a demokratikus polisz polgárainak szilárd közössége, s az a Platónon túlmutató felismerés, hogy e hajdan zárt és homogén közösség egységét nem lehet többé helyreállítani, Arisztotelészt arra készítette, hogy újszerűen fogalmazza meg a szép és jó egységről szóló hagyományos antik tanítást. Szemmel látható a módosítás a művészeti neveléssel kapcsolatos elgondolásában. Ő is nyomatékosan hangsúlyozza, hogy a műalkotásokban nevelőerő rejlik; ebből viszont nála nem következik a poliszpolgároknak bemutatható alkotások rigorózus megválogatásának szükségessége. Platónnal ellentétben Arisztotelész felismerte, hogy a régi polisz helyreállítása pusztán utópia, s ezért lemondott az új viszonyokat ábrázoló új művészeti irányzatok elleni szélmalomharcról. A Platónnál még eszményített ősi dór hangsor például nála az egyik lehetséges dallamtípus a többi között; a hallgató különbséget tesz az egyes típusok között, felismeri a mögöttük rejlő jellemvonások különbségeit, de mindegyikben gyönyörködhet; a zene tehát éppen formáinak különféleségével, a felidézett emberi bensőség mondhatni „világszerűségével” hat kataritikusan a hallgatóra. Más szóval: a rigorózus szabályozásról való lemondás lehetővé tette a művészet nevelő jellegének egyetemesebb jellegű, utópisztikus korlátoltságoktól mentes megfogalmazását: a mimézis és a katarzisz elvének egybekapcsolását.

Másrészt ezen az alapon Arisztotelész kísérletet tehetett arra is, hogy a kalokagathián belül utaljon a szépség sajátosságaira. A *Poétika* korábban idézett helyén, ahol a mimézisre való törekvés okait vizsgálja, nemcsak a megismerés, az utánzás útján való tanulás hajlamára utal, hanem arra is, hogy a művészet nyújtotta utánzás egy különleges gyönyör forrása. A szépség általában *élvezetet okoz*, s az egyes mű-

²⁴ Arisztotelész: *Poétika*. 21–22. old.

alkotások keltette katarzisznak is lényeges eleme a gyönyörködés, a műélvezet. Arisztotelész éppenséggel olyan paradox esetekre utal, amikor egy tárgy a valóságban visszataszító és rút, s művészi képe mégis élvezetet okoz: „... vannak dolgok, amelyeket önmagukban nem szívesen nézünk, de lehető legpontosabb képük szemlélése gyönyört vált ki belőlünk, mint például a legcsúnyább állatok vagy a holtak ábrázolásai”.²⁵ Még inkább ez az eset bizonyos epikai és drámai alkotásokban, ahol a téma valamilyen emberi szerencsétlenség, negatív sorsfordulat, pusztulás és halál. Arisztotelész nyomatékosan hangsúlyozza, hogy ilyen témájú művekhez is kapcsolódhat műélvezet. E paradox tény magyarázata igen egyszerű. Láttuk, hogy a mimézis az antik felfogás szerint nem egyszerűen az embertől idegen külvilág vagy természet reprodukciója, hanem – amint ezt Arisztotelész oly egyértelműen megfogalmazta – végső soron emberi éthoszok utánzása. Ilyen módon a művészet még a tragikus sorsot is emberi sorsként idézi elénk, olyan sorsként, amelyben mindnyájan érdekeltek vagyunk, s amellyel katartikusan azonosulunk. A tragédia keltette hatásban fő szerepet játszó félelem és részvét pszichológiai alapját a *Retorika* így definiálja: „A száanalom fájdalmas érzés olyan vész vagy kínos baj láttán, mely valakit sújt, aki azt nem érdemli, s melyről úgy véljük, hogy bennünket vagy hozzánk tartozókat is érhet, sőt, úgy látszik, közelebről fenyeget minket.”²⁶ A műélvezet alapja tehát egyfajta sorsközösség: a mimetikusan felidézett emberi sors közössége.

Itt természetesen újra felmerül a kérdés: mit is tekintünk egyáltalán emberi közösségnek. Arisztotelész gondolkodói rangját bizonyítja, hogy a poliszközösség szükségszerű felbomlását tényként vette tudomásul, és lemondott a platóni ideális állam utópiájáról. Ugyanakkor ő sem látott túl a rabszolgatartó rend horizontján, s ezért filozófiájának egésze – benne művészetfelfogása is – ellenmondásos maradt.

Múlhatatlan történeti érdeme, hogy esztétikai értelemben is kimutatta a gyönyör, az érzéki élvezet pozitív szerepét az ember életében; a demokritoszi materializmus szellemében tudatosította a szabad idő és az életélvezés, a kulturális tevékenység és a teljes emberré válás összefüggését. Egy helyütt az aulosz, az idegenből „importált” fuvola

²⁵ Uo. 11. old.

²⁶ Arisztotelész: *Retorika*. Vö. *Ästhetik der Antike*. S. 251.

platóni „eltiltásával” vitatkozva például rámutat arra, hogy ez a hangszer a perzsa háborúk után, a jólét, a magánvagyon, egyszersmind a szabad idő növekedésével párhuzamosan honosodott meg Attikában; az így elterjedt „élvezetzene” a maga érzékies harmóniáival azonban egyáltalán nem „államellenes”, hanem katartikus hatású, mert még az „idegen” jellemben is felismerteti velünk önnön lényegünket. Másrészt Arisztotelész, a rabszolgatartó rend ideológusa, nem rejti véka alá ama meggyőződését, hogy az a többszám, amely e megállapításban szerepel, csupán a „szabad” emberek közösségére vonatkozik: a zenét abba a magasabb rendű életmódba sorolja, amelyet „a szabad emberhez méltónak” tart.²⁷ Kérdés mármost, hogy mi teszi magasabb rendűvé a „szabad ember” életmódját. Arisztotelész végső soron arra hivatkozik, hogy a szabad ember nem rabszolga: nincs „természetétől fogva” arra kárhozthatva, hogy közvetlen fizikai munkát végezzen. Életmódjára ezért a szemlélődés jellemző: az a fajta kontempláció, amely magában foglalja az ételvezet – a szórakozás, a pihenés, a kellemes és szép dolgokkal való foglalkozás – mozzanatát is. Aligha kell itt részletesen bizonygatni, hogy e megállapításokban a rabszolgatartó antik társadalom ideológiája jut kifejezésre: Arisztotelész a rabszolgatartó rend örök voltát hirdette, az alapvető osztályok közötti munkamegosztást természeti adottságnak tekintette. Műélvezetre, katartikus élményekre ilyen alapon csak az uralkodó osztályok egyénei képesek, s ők is mindenekelőtt azért, hogy kontemplatív jellegűvé teszik a műalkotáshoz való viszonyukat.

A kontempláció mozzanatának felfedezése a mű és a befogadó viszonyában természetesen ismétcsak nagy jelentőségű felismerés: új oldalról világítja meg a szép és az erkölcsileg jó különbségét, új elemmel gazdagítja az esztétikum sajátosságáról alkotott képet. Ám a rabszolgatartó rendre jellemző „természetadta” munkamegosztás és osztálytagolódás idealizálása mélyen problematikussá teszi az idevágó arisztotelészi fejtegetéseket. A *Politika* egyik nevezetes gondolatmenetében a nagy antik művészetfilozófus látszólag a Periklész-kor szellemében elutasítja azt az álláspontot, hogy a művészettel való aktív foglalkozás, az alkotói vagy befogadói tevékenység megvetésre méltó banauszia. Ám a voltaképpeni művészi aktivitást végső soron ő sem tartja szabad emberhez méltónak; ezért eleve elítéli, ha szabad ember „mesterségszerűen” folytat művészi tevékenységet. Más szóval:

²⁷ Arisztotelész: *Politika*. Budapest, 1969. 360. old.

Arisztotelész a rabszolgatartó rend eszményítésével együtt egyszerűsmind a művészi „termelés” és „fogyasztás”, a műalkotás és a műélvezés között kialakult különbséget örökre adott, megváltoztathatatlan, antagonisztikus ellentétnek minősítette.

Ebből következik azután a művészet két – szociológiailag és esztétikailag egyformán radikálisan különböző – típusának merev szembeállítását is. Arisztotelész a zene és a tragédia hallgatóságáról írva megállapítja: „... minthogy pedig kétféle hallgatóság van: az egyik szabad és művelt, a másik pedig a kézművesekből, napszámosokból és más ilyenekből kikerülő durva ízlésű tömeg: ez utóbbiak számára is kell rendezni dalversenyeket és előadásokat a pihenés kedvéért; és miként az ő lelkük is ki van forgatva természetességéből, akként a hangnemeknek és a dallamoknak is vannak elferdült formái, amelyek nagyon merevek és rendetlen felépítésűek, de mivel mindenkinek az okoz gyönyörűséget, ami természetének megfelel, ezért meg kell engednünk azoknak, akik az ilyen nézőközönség előtt lépnek föl, hogy a megfelelő zenét művelhessék.”²⁸ Arisztotelész itt is lemond tehát a művészetek platóni, rigorózus megrendszabályozásáról. Ugyanakkor kétségtelen az is, hogy a „természetadta” munkamegosztás és az osztályrend idealizálása megakadályozza őt abban, hogy következetesen végig gondolja a művészet társadalmiságával és kiváltképp a humanizáló katarzissal kapcsolatos korszakos jelentőségű felismerését.

■ A HELLENISZTIKUS KORSAK ESZTÉTIKÁJA

A görög poliszoknak az i. e. 4. században általánossá váló bomlása sajátos módon tükröződik az esztétikai gondolat fejlődésében. Az egyik oldalon a művészet iránti érdeklődés, a művészetelméleti kutatások nagyfokú fellendülését figyelhetjük meg. A zsákutcába jutott antik polisz ellentmondásait új, egyre magasabb szinten újratermelő alexandroszi, majd római világbirodalom lehetővé tette a különböző művészeti kultúrák találkozását, termékeny egymásra hatását és „cseréjét”, s az így létrejött sajátos későantik „kozmozopolitizmus” talaján természetes érdeklődés támadt a különböző népek és korok művészetének összehasonlító vizsgálata iránt. Alexandriában, majd a helle-

²⁸ Uo. 373. old.

nisztikus világbirodalom más metropolisaiban kulturális központok létesültek, gazdag könyvtárakkal, filozófiai és művészeti iskolákkal; kialakult a filológia tudománya, az egyes művészeti ágak történetével foglalkozó diszciplína; poétikai összefoglalások, kánonleírások, nyelvtanok, nagy művészek életrajzai jelzik a művészetelméleti kutatások megélénkülését.

Másfelől viszont az antik polisz klasszikus formájának bomlása egyszersmind maga után vonta a klasszikus görög filozófiai gondolkodás és művészeti gyakorlat hanyatlását. Ebben a folyamatban természetesen az antik esztétika is részes. Miként a kor filozófiája és művészete, úgy a művészetfilozófia is elveszti azt az éltető talajt, amelyen a klasszikus korszak nagy kulturális teljesítményei létrejöttek. A poliszélet demokratikus nyilvánosságának elsorvadása a művészeti gyakorlatban és elméletben egyaránt előtérbe állítja a magánélet kérdéskörét, egyrészt a szórakozás, a „látványosság”, másrészt az öncélúvá váló „formatökély” igényét. Ez nemcsak a katarzis antik elméletének elsekélyesedését idézi elő, hanem általában is kiöli a művészet nagy elvi – etikai és esztétikai – alapkérdései iránti érzéket. Általános szokássá válik a művek önmagukban való szemlélete és értékelése, a stílár ismertetőjelek pedáns leírása.

Jellemző ebben a tekintetben már Arisztotelész kedvenc tanítványának, Theophrasztosznak esztétikai munkássága. Ő még szó szerint első kézből ismerte mesterének etikáját, s híres műve, a *Jellemrajzok* bizonyítja, hogy komolyan foglalkoztatták az egyes emberek erkölcsi magatartásában, az éthosz területén mutatkozó különbségek. Művészetelméleti munkáiból viszont csaknem teljességgel hiányzik az a gondolat, hogy az ember etikai tartalmai adják a művészet legfőbb tárgyát. Ehelyett a mű szerkezeti elemeinek minél pontosabb leírása, az egyes troposzok (szóképek) leltárba vétele, a stílus szabályainak rendszerezése nyomul figyelmének homlokterébe. Sokat mondó adat, hogy Theophrasztosz szerint a zene egyes formai elemei nem a jellem egészének tükrét adják, ahogyan ezt még Arisztotelész is tanította, hanem csupán az egyes privátemberi affektusokkal, a szenvedélyekkel állnak összefüggésben.

Az esztétikai kérdésfeltevésnek ez az újszerű módja figyelhető meg még abban az iskolában is, ahol még úgy-ahogy elismerték a közéleti aktivitás jelentőségét: a *sztoicizmusban*. A Sztoa tanítása szerint a filozófia voltaképpen nem más, mint az erény gyakorlása, ehhez pedig szükséges a valóság mély és átfogó ismerete. A valóság objektivitásá-

nak felismerése azonban a sztoikus gondolkodóknál nagyfokú fatalizmushoz kapcsolódik; mivel a társadalmi gyakorlat jelentőségét a despotikus rendszer nyomása alatt nem voltak képesek tudatosítani, etikai eszményük egyre inkább a belső függetlenség, az önmagunk feletti uralom megszervezése lett. Híres életelvük – „kövesd a természetet!” – éppen ezért sajátos értelmet ad a természet felé fordulás etikai és esztétikai tételének: igazi tartalma a megvetésre méltó, gyűlöletes társadalmi léttől való elfordulás. A művészetet ilyen alapon a sztoicizmus az igazi – tehát filozofikus, szemlélődő – életre való előkészítés eszközének tekintette, s annyiban értékelte, amennyiben az erény gyakorlására, tehát végső soron a befelé fordulásra nevel. Ha például a babilóniai Diogenész kijelenti, hogy a zene a szenvedélyek apatikus leküzdését szolgálja, akkor nála már nem a mérték klasszikus fogalmán nyugvó katarzistról van szó, mint Arisztotelésznél. A művészetiileg releváns éthoszból itt már hiányzik a hatékony közösségi tartalom. És ezt az új felfogást – csakúgy, mint a peripatetikus Theophrasztosznál – itt is kiegészíti a művészi forma bizonyos elemeinek a részletekbe vesző vizsgálata. A kiindulópont az a megfontolás, hogy a nyelv a gondolat fizikai valósága, amelyet ugyanúgy meg kell ismerni, mint a természet fizikai jelenségeit. Dionüsziosz ezért részletes leírást készített a lehetséges ritmusképletekről, más sztoikusok a retorika és a grammatika technikai szabályairól, a zenei harmóniakról stb.

Csak látszólag áll szemben a sztoikus művészetfelfogással az *epikureus* iskola esztétikája. Az eltérés természetesen igen lényeges ponton mutatkozik: Epikurosz – nyilvánvaló ellentétben a Sztoa bölcselőivel – az élvezetek védelmezőjeként és igazolójaként lépett fel, ismeretelméletileg is kiemelte az érzékek fontos szerepét az emberi életben. Ebből értelemszerűen a művészet, illetve a műélvezet jelentőségének felismerése következne. Az epikureusok valóban nagyra becsülték a művészetekkel való foglalkozást. Ám a poliszdemokrácia, a nyilvánosság felbomlása itt is negatív hatással van a művészetfelfogás alakulására: a műélvezet már nem a művészet katartikus hatékonyságából következik, hanem egy sorba kerül az érzéki kellemesség, sőt az evés és ivás – Brechtel mondhatnók: kulináris – gyönyöreivel. Maga Epikurosz a művészetekkel kapcsolatos aiszthésizist nem az éthosz, hanem az alogosz, az ösztön szférájába utalta, és etikailag teljességgel közömbös pszichikai jelenségnek tartotta.

A klasszikus görög művészetfilozófia feltartóztathatatlan bomlásá-

nak bizonyítéka, hogy még azok az iskolák sem voltak képesek eredeti világnézeti tartalmának megőrzésére, amelyek – mint az epikureizmus – ismeretelméletileg közelálltak a mimézis-elv materialista alaptartalmához, vagy – mint a sztoicizmus – éppenséggel egyfajta tükrözélméletet képviseltek. A későhellenisztikus szkepticizmus azután a legteljesebb tudatossággal felszámolja a mimézis-elmélet utolsó maradványait is. Sextus Empiricus nem éri be azzal, hogy a mű keltette hatás szubjektív voltára figyelmeztessen, hanem végső soron a műalkotás elméleti megragadhatóságát, sőt magát a műalkotást is tagadja. Az ítélet „felfüggesztésének” nevezetes szkeptikus elmélete ilyen módon következetes esztétikai nihilizmushoz vezet. Ezzel tetőződik a klasszikus tradíció „visszavételének” folyamata. A filozófia itt már teljes tudatossággal lemondott az autonóm művészeti tevékenység lényegének és értékének elméleti megragadásáról.

Nem meglepő, hogy ebben a helyzetben ismét feltámadtak és megerősödtek azok az irányzatok, amelyeket a mágikus felfogást konzerváló keleti despotikus monarchiák művészetfilozófiájából jól ismerünk, s amelyeket – mint láttuk – a klasszikus polisz gondolkodói világnézeti-leküzdöttek. A rabszolgatartó társadalom végső válságának, illetve a fokozatosan kibontakozó hűbéri rend születésének korszakában már nem a művészet és a filozófia a társadalmi tudat uralkodó formája, hanem az új alakot öltő vallás, a hellenisztikus korszak különféle misztikus filozófiai tendenciáit a kizsákmányolt és elnyomott néptömegek aszketikus ideológiájával egyesítő kereszténység. Az emberi személyiség harmonikus és sokoldalú kibontakozásának programjáról, a klasszikus korszak humanista evilágiság-tudatáról való lemondás természetesen nemcsak az egykorú művészeti gyakorlatban jelentkezik, hanem áthatja a későhellenisztikus művészetfilozófiát is.

Szemléletes formában tárul elénk az új esztétikai eszmény tartalma a neoplatonizmusban, mindenekeelőtt az antik esztétikai gondolat utolsó nagyhatású képviselőjénél, Plótinosznál. Ez a két világtörténelmi korszak határán fellépő gondolkodó látszólag a klasszikus filozófiai tradíció szellemében utasította el a hellenizmusban általánossá váló művészetfelfogást, amely filológiai részletkutatásaival, a formaelemek elemzését abszolutizáló szemléletével azon a kimondott vagy kimondatlan elméleti előfeltevésen alapult, hogy a szépség a külső formában, a stílus finom részletmegoldásaiban stb. rejlik, s felfogásához – amint ezt az epikureizmus egyértelműen kimondotta – egyfajta érzéki élvezet kapcsolódik. Valójában Plótinosz azt a hagyományos

felfogást is elvetette, mely szerint a szépség a részek sajátos összhangján, végső soron az etikailag is hangsúlyos mérték elvén alapul. „Csaknem mindenki azt mondja – írja a Szépről és a Jóról szóló művében –, hogy a részeknek egymáshoz és az egészhez való helyes viszonya, valamint a színnek ehhez hozzájáruló szépsége teremti meg a szépet a látás számára, s hogy ezek a dolgok, mint általában minden más dolog is, csak akkor szépek, ha arányosak és pontosan kimértek.” A mérték-
elv képviselőivel és a részletszépségek rajongóival egyformán vitatkozva kijelenti: „számunkra csak az egész lesz szép.”²⁹

E tétele, ismét csak látszólag, a platóni eszmetan ismert tételének felújításához kapcsolódik. Plótinosz szerint a szépség valójában nem lehet más, mint a Szépség eszméje, amely az Ős-egyként értelmezett istenségben egybeesik a Jó eszméjével. A „földi” dolgok viszont egy bonyolult léthierarchia legalacsonyabb fokán állnak, az isteni Egész és Egy emanációjának legkevésbé eszmei termékei, s ezért szépségük eleve fogyatékos és problematikus. Maga az emberi lélek is csak annyiban válik széppé, amennyiben az aszkézis és a misztikus ekstázis útján egyre jobban elszakad a testitől, az anyagi világtól, egyáltalán a valóságtól, ideértve a társadalmi-politikai viszonyokat: csak a „hivatlról” és a „hatalomról” lemondó lélek képes a legmagasabbrendű, az isteni szépség eksztatikus-szellemi élvezetére. A platóni gondolatok itt már radikálisan új értelmet kaptak: az esztétikai idealizmus Plótinosznál a polisz megszilárdításának utópiája helyett a feudális középkor művészetfelfogásának előkészítésévé válik.

²⁹ Plótinosz: *A Szépről és a Jóról*. Budapest, 1925. 160. old.

Engels pontos szavakkal jellemezte a római világbirodalom romjain létrejött korai feudális társadalmak szellemi kultúráját. „A középkor – írja – egészen nyers talajból sarjadt. Az ókori civilizációt, az ókori filozófiát, politikát és jogtudományt sutba dobta, hogy mindent előről kezdjen. Az egyetlen, amit a letűnt régi világból átvett, a kereszténység volt, meg számos félig lerombolt, egész civilizációjából kivetkőztetett város. Ennek következményeképpen – mint minden kezdeti fejlődési fokon – a papok megkapták a szellemi műveltség monopóliumát, és ezzel maga a műveltség lényegében teológiai jellegűvé vált.”¹ Ez a sajátos középkori-keresztény teológiai jelleg természetesen a korszak művészetfelfogásában is jelentkezik; a középkori művészetfilozófiáról is elmondhatjuk, hogy „a teológia szolgálóleánya”. Hiba lenne viszont megfedelkednünk arról, hogy a vallásos dogmatika uralma alá került esztétika nem maradt mindvégig ugyanaz a feudalizmus több mint másfél évezredes történetében; egyrészt nyomon követte a teológiai gondolkodás bizonyos változásait, másrészt a középkor utolsó századaiban, a művészi gyakorlat radikális átalakulásához kapcsolódva, a humanista művészet megújulását elméletileg általánosítva és előremozdítva, fokozatosan jelentős elméleti-gondolati mozgásszabadságot harcolt ki magának. Ezért az esztétika sorsát a középkorban csak akkor érthetjük meg igazán, ha szemügyre vesszük – kezdetben igen lassú, de később mindinkább felgyorsuló – fejlődésének egyes szakaszait.

Az első elméleti-történeti probléma a keresztény művészetfelfogás kialakulásával összefüggésben merül fel. Általánosan ismert tény, hogy a korai középkor keresztény ideológiája – miközben a túlvilági

¹ Marx–Engels *Művei*. 7. köt. Budapest, 1962. 334. old.

üdvözülésre való érdemszerzést tette az erkölcsi magatartás alaptartalmává – nemet mondott a művészetre mint az ember evilágiságának és immanens fejlődési lehetőségeinek tudatosítójára. A keresztény esztétika ebben a tekintetben a végletekig fokozza azt az érzékiségellenességet, amely – mint láttuk – lappangva vagy kifejlett formában jelen van mindenféle idealista művészetfilozófiában. A legelső egyházatyák a művészettel szembeni platóni rigorizmust mindenféle világi művészet egyértelmű elutasításává fokozzák: a művészet eleve az ördög csábítása, bűnös tevékenység, mert elvon az igazi, a transzcendens életcél megvalósításától. A művészetellenes aszkézis valamilyen formában mindvégig jellemző a középkori vallásos szemléletre.

Kialakulását és elterjedését mindazonáltal nem magyarázhatjuk kielégítő módon pusztán a vallásos ideológia idealista hajlamaival. Látnunk kell mindenekelőtt: a művészet aszketikus tagadása végső soron a társadalmi-gazdasági fejlődésnek azzal az egyenlőtlenségével függ össze, hogy a korai feudalizmus – mint erre Engels iménti mondatai figyelmeztetnek – „egészen nyers talajból sarjadt”: egyfajta naturálgazdálkodásból, amely felszámolta az árucserének a fejlett antikvitásra jellemző formáit, s nemcsak civilizációjából, hanem szellemi kultúrájából is „kivetköztette” az antik városokat. Másrészt maga az aszketikus erkölcsi ideál sajátos átalakulások egész sorában vette fel a kereszténységre jellemző formáját. A legfontosabb fordulópont az ún. paruziával, Krisztus második eljöveteleével és földi igazságtevésével kapcsolatos illúziók szertefoszlása. A kereszténység éppen azért válhatott a római világbirodalom elnyomott és kizsákmányolt tömegeinek vallásává, mert kifejezte e néptömegek Róma-ellenes gyűlöletét, a Birodalom uralkodó osztályának fényűző, élősdí életformája ellen irányuló aszkézisét és messianisztikus várakozását. A római birodalom lázongó néptömegeinek ideológiája ilyen módon magában foglalta a művészetnek, a „semmittevők” e fényűző szórakozásának szenvedélyes elutasítását is, s az osztályharcos indulatokból fakadt művészetellenesség nem hiányzik az egyházatyák állásfoglalásaiból sem. A paruzia azonban elmaradt; a világvégi nagy ítélet és leszámolás illúzióinak bizonyult. Ezután az evilági várakozások transzcendens jelleget öltenek. Most már nincs akadálya annak, hogy az új feudális rend uralkodó rétegei felismerjék a forrongó néptömegek fékentartásának amaz ideológiai lehetőségeit, amelyeket a paruziát a túlvilágiba áttevő keresztény vallás megteremtett. A törzsi kultuszokat felváltó, a hellenisztikus kor elnyomott néptömegeinek lázongó hangulatait

kifejező új vallás ilyen módon üldözött szektákból hamarosan államilag megtúrt, majd támogatott egységes szervezetté, államegyházzá válik, s közben szervezetileg is, ideológiailag is átalakul: egyrészt önmagában reprodukálja a feudális társadalom szigorúan hierarchikus, „gúlaszerű” rendjét, kiváltképpen éberén őrködve a „laikus” tömegek és a „klerikus” rend különválasztásán; másrészt megalkotja a vallásos hittételek ama dogmatikus rendszerét, amelyet a papi rend közvetít és értelmez, s amelynek elfogadása mindenki számára az üdvösség előfeltétele.

A művészeti tevékenység szigorú prohibíciója ekkor már kétirányú: egyrészt a későhellenisztikus metropolisz tömeglátványossággá és érzékies élvezeti cikké fajult művészetluxusa ellen irányul, másrészt a népművészet ellen, amely az új osztálytársadalomban föld alatti életre kényszerítve is ébren tartja a valódi művészet mimetikus és katartikus hatékonyságát. Így ítéli el Kelemen a 2. és 3. század fordulóján Alexandria „istentelen tömegeinek” zenés népünnepélyeit, utóda, Athanasius püspök pedig a népzenei tevékenységet általában. „Aki házába histriókat, mimusokat és táncosokat enged, nem tudja, hogy a tisztátalan lelkeknek mily tömege követi őket”² – írja még 791-ben is a keresztény művészetfelfogás egyik teoretikusa, Alkuin. A művészet keltette katarzis elutasítása természetesen nem áll meg a „pogány” művészet elítélésénél. Alaptendenciája szerint anatómával sújtja a művészeti tevékenység valamennyi formáját.

Ám ez az alaptendencia csak ellentmondásos formák között valószínűsíthető. A patrisztikában mintegy reprodukálódik a platóni felismerés: bármennyire problematikusnak ítélik is az egyházatyák a művészetrel való foglalkozást, hamarosan felismerik a művészetben rejlő nevelőerőt is. Ez pedig, legalábbis egy szűk határon belül, lehetővé teszi az esztétikai hatás akceptálását.

Kiváltképpen azokon a területeken, ahol a kereszténység által ideologikusan általánosított és védelmezett új társadalmi viszonyok új művészeti ágak felvirágzása számára teremtettek termőtalajt: a festészet és a zeneművészet vonatkozásában. Már Nolai Szent Pál érdekes módon indokolja a nolai bazilika nevezetes freskóinak létjogosultságát: a bazilikában sok zarándok fordul meg, „... a legtöbben parasztok, akik nincsenek ugyan a hitnek híján, de nem tudnak olvasni. . . Hosszú időn át pogány áldozatokat szoktak volt meg, és hasuk volt az

² Vö. *Világtörténet*. II. köt. Budapest, 1963. 161–162. old.

istenök...”³ Mármost ezeknek az írástudatlan, a templomban is mulatozni-poharazgatni vágyó jobbágyparasztoknak a vallásos neveléséhez szükség van a „szegények bibliájára” – a vallásos, bibliai témájú festményekre. A festészet és az építőművészet mellett ugyanilyen meggondolások alapján ismerik el az egyházatyák az egyházi ének művelésének létjogosultságát és hasznosságát. Már Tertullianus javasolja, hogy a keresztény ember minden élethelyzetben énekelgesen zsoltárokat, más egyházatyák pedig éppenséggel azért állítják szembe az új egyházi éneket a „pogány” népdalokkal, mivel a zsoltár-ének igazi népének – mindenütt énekelhetik, mindenkit fel tud emelni a vallásos életérzés magaslatára.

Ámde ezen a ponton feltárul előttünk a keresztény művészetfelfogás belső meghasonlottsága, leküzdhetetlen ellentmondásossága is. Augustinus, a középkori keresztény teológiához kapcsolódó esztétika legnagyobb alakja, híres *Vallomásaiban* megragadó őszinteséggel vall a moralizáló művészetértelmezés kétarcúságáról. Saját megtérésében fontos szerepet tulajdonít a zsoltárénekléssel kapcsolatos nagy élményének. Ámde hamarosan rádöbben arra, hogy a zsoltár- és himnusz-dallamok „csodálatos édessége”, amellyel nem tudott betelni megtérése napjaiban, aligha egyeztethető össze mindenben az érzéki csábítások elfojtására vonatkozó morális kötelezettséggel. „Olykor annyira vagyok, hogy azt szeretném, ha az édes énekek mindenféle dallama, aminőkkel Dávid zsoltárait művelik, fülemtől eltávoznának...”⁴ A moralizálás azonban nem ad megnyugtató megoldást: „... mikor eszembe jutnak könnyeim, amelyeket Egyházad énekeinek hallatára ontottam hitem megújulásának első időszakában, és hogy ma is mennyire megindít – nem az ének, hanem az ének tartalma, mikor tiszta hanggal és illő dallamra énekelnek –, megint el kell ismernem ennek a szokásnak nagy hasznát. Így ingadozom az érzéki gyönyörűség veszélye és a kipróbált üdvös hatás között, s anélkül persze, hogy feltétlen véleményt mondanék, mindinkább hajlamos vagyok rá, hogy helyeseljem az Egyház énekszokásait – azt ti., hogy a gyengébb lélek a fül gyönyörűsége útján az áhítat érzéseihez felemelkedjék. Ennek ellenére, ha megesik velem, hogy az ének jobban indít meg, mint a szöveg, melyet énekelnek: megvallom: büntetendő vétékbe estem, s ilyenkor jobb szeretném, ha nem is hallanám az énekest!”⁵

³ Éber László: *Művészettörténeti olvasmányok*. Budapest, 1909. 7. old.

⁴ Szent Ágoston *Vallomásai*. II. köt. Budapest, 1943. 296. old.

⁵ Uo. 296–298. old.

Jól jellemzi Augustinus gondolatmenete azt a helyzetet, amelybe a teológiai-vallásos világkép keretei között a középkori művészet kerül. Az alaptendencia a művészet humanizáló, katartikus hatékonysága iránti bizalmatlanság, az esztétikum és az esztétikai tevékenység autonómiájára, sajátos lényegére mondott anatómia. Már Tertullianus így nyilatkozott a színdarabok nézőiről: „Idegen balsors miatt szomorodnak és idegen boldogságnak örülnek. Amit kívánnak és amit nem kívánnak, az kívülesik azon, amit elérnek, és ezért a szeretet tárgytalan náluk, a gyűlölet pedig igazságtalan.”⁶ Augustinus – ha lehet – még egyértelműbb. A tragédia nyújtotta műélvezet szerinte valóságos aberrációja a léleknek: a néző kéjelegve gyönyörködik más emberek szenvedésében és pusztulásában. A korai keresztény világszemlélet hajlik arra, hogy a művészetet éppoly károsnak tekintse az emberi élet végcélja, az üdvözülés szempontjából, amilyen károsnak tartotta Plátón az ideális állam vezető osztályának egysége szempontjából. Másrészt az Augustinusnál megfigyelhető művészetfelfogás teológiai-lag és etikailag mégis hagy némi mozgásteret a művészeti tevékenység számára. Ha szüntelen fenntartások, aggályos feltételek mellett is, megengedi a keresztény embernek, hogy bizonyos énekeket énekeljen, bizonyos festményekben gyönyörködjék, bizonyos alkotásokat élvezzen. Ez az élvezet persze szigorúan diszciplinált élvezet; az aszkézis parancsa itt is kötelez, s csak egy határig engedi meg a műélvezet kibontakozását. Ezt elősegítendő az egyház már igen korán hozzáfog a művészi stílusok, sőt egyszerűen az egyedi alkotások kanonizálásához. Nagy Gergely pápa a festészeti és a zenei műélvezet relatív hasznosságának elismerését nyomban egybekapcsolja a „szent” – egyházi-lag engedélyezett – énekek leltárba foglalásával („gregoriánum”); a kanonizáció nem utolsósorban az eredeti funkcióját fel nem adó, esztétikai meghatározottságait továbbra is megőrző folklór jellegű tevékenység kiátkozására, a folklór „megszentelésére” irányul. Innen az a tradicionalizmus, amely oly jellegzetesen konzervatívvá tette a középkori vallásos művészetfelfogást.

Ebben a konzervativizmusban nemcsak a mindenkori uralkodó osztályok apologetikus politikai és ideológiai céljai tükröződnek, hanem közvetve a korai feudalizmus jellegzetes, naturálgazdálkodáson alapuló gazdasági rendje is. Ám a középkori esztétikáról fogyatékos

⁶ Vö. Lukács György: *Az esztétikum sajátossága*. II. köt. Budapest, 1965. 643. old.

képünk lenne, ha megfeledekeznénk azokról a folyamatokról, amelyek a húbéri renden belül fokozatosan kibontakoztak, s a 9–11. században a nyugati kereszténység területén elvezettek az árucseré, a kereskedelem, a városi kultúra újjáéledéséhez, a zárt naturálgazdálkodás egyre határozottabb túlhaladásához. Ez az alapja a teológia szolgálatára kényszerített filozófia új törekvéseinek (gondoljunk elsősorban a nominalizmus körüli nevezetes vitákra), egyszersmind az egyházi vezetés alatt álló művészet lépésről lépésre kibontakozó „szabadságharcának”. S hogy az alapvető társadalmi-gazdasági törvényszerűségek előbb-utóbb áttörnek a konzervatív ideológia védőfalain, azt mi sem bizonyítja jobban, mint az új művészeti törekvések megteremtésére irányuló egyházfői törekvések újra és újra megismétlődő kudarca.

Közismert például, hogy egész sor pápai körlevél próbált gátat vetni az egyházi szent zenébe beáramló különféle polifón technikákat érvényesítő zenei formáknak, s közismert az is, hogy az ilyen kiátkozások mindig csak ideiglenesen voltak hatékonyak. Az idevágó dokumentumok ezért egészen különleges színfoltot jelentenek az esztétikai tudomány történeti fejlődésében: akaratlanul is bizonyítják, hogy a vallásos orientáció a középkor hosszú századai alatt nem tudta radikálisan megmástani, visszajára fordítani a görög antikvitás művészeti gyakorlatának és elméletének, egyáltalán az európai kultúra fejlődésének nagy vívmányát: az öntörvényűségében igazán humanizáló, katartikus szépművészet lényegét. Clairvaux-i Bernát például a 12. században mély keserűséggel beszél az egyházi művészet gyakorlatában végbemenő változásokról. Tiltakozik többek között a kolostorok és templomok szerinte mértéktelen építészeti, szobrászati és iparművészeti pompája ellen – úgy érzi, ez nem egyeztethető össze a szerzetesi életmóddal: „Ha csakugyan szegények vagytok – írja az egyik apáthoz címzett levelében –, mit keres az arany a szentélyben? . . . A pénzt csak úgy szórják a művészetre, de csak azért, hogy megsokasodjék. A pénzt azért adják ki, hogy gyarapodjék, és a tékozlásnak bőség az eredménye. Hiszen a költséges, de csudálatot gerjesztő haszontalanságoknak már pusztá látása is inkább adakozásra, mint imádságra ösztönzi az embereket. A gazdagság a gazdagsághoz szegődik, és a pénz vonzza a pénzt, mert . . . minél nagyobb gazdagságot látnak valahol, annál szívesebben adakoznak.”⁷ De Bernát nemcsak

⁷ Éber László: *Művészettörténeti olvasmányok*. 46–47. old.

a régi keresztény aszkézis megcsúfolását sérelmezi. Éles szemmel felismeri az egyházi művészetnek azt a „kettős igazságát”, amelyben a transzcendens üdvözülés szolgálata az evilágiság, az immanens szépség kultuszával keveredik. „A szenteket és a szent nőket a legszebb alakban ábrázolják, és annál szentebbnek tartják őket, minél művészebb kivitelűek. . . inkább a szépségüket csodálják, semhogy szent voltukat tisztelnék. . .” A kolostori templomok teli vannak realiztikus ábrázolásokkal; innen az ingerült kérdés: mit keresnek a kolostorokban, az olvasó szerzetesek előtt „a tisztátalan majmok, vad oroszlánok, torz kentaurok, félemberek, foltos tigrisek, harcoló katonák, kürtöt fújó vadászok?” És mit keresnek a templomban – folytatja az ősi gregorián énekek tisztaságáért aggódó püspök – a polifón zene újításai, amikor „átszerkesztik és átrendezik az éneket, fel-le énekelgetnek, ahogyan éppen nekik tetszik, nem pedig úgy, ahogyan illik és szabad?”⁸

Ezen az alapon természetesen lehetetlenné válik bárminő előre-mutató esztétikai kérdés és válasz; a visszahúzó elmélet és az újratörő gyakorlat ellentmondásos egysége most már egyre inkább ellentmondás marad: sztereotip módon ismétlődő tiltakozás a művészeti „kettős igazság” ellen, egyre reménytelenebb – és ezért is egyre elkeseredettebb – szélmalomharc a szakrális és a profán egybekapcsolásával szemben.

A skolasztika ezért már nem ad valóban új szempontokat az esztétika területén. A dominikánus Albertus Magnus nagyszabású Arisztotelész-kommentárja ugyan számos esztétikai kérdéssel is behatóan foglalkozik, s látszatra visszahelyezi jogaiba az önálló esztétikumot. Tanítványa, a skolasztika legjelentékenyebb gondolkodója, Aquinói Tamás az ő nyomában el is jut az esztétikai tetszés jogosultságának elismeréséhez. Ám a skolasztikus kifejtésmód a maga kazuisztikus logikájával legfeljebb leplezni képes, hogy Aquinói Tamás is a polifóniától érintetlen gregoriánt tekinti az egyetlen hitelesen vallásos zenének, élesen elítéli a népzene és a népzeneeszt – egyáltalán a maga esztétikai sajátosságait maradéktalanul kibontakoztató, az emberi lét transzcendens betájolására alkalmatlan művészettel való foglalkozást.

III. A RENESZÁNSZTÓL A FELVILÁGOSODÁSIG

■ A RENESZÁNSZ ESZTÉTIKÁJA

A hagyományos polgári történetírás az európai fejlődésnek a 14–16. század közé eső időszakát úgy tartja számon, mint a „sötét” középkorban feledésbe merült ókori görög–latin kultúra hagyományaihoz való visszatérés és a klasszikus örökség alapján meginduló széles körű, rohamos művészeti fejlődés korszakát; erre utal az általánosan elterjedt „reneszánsz” elnevezés is. A későpolgári történetiszemlélet viszont igyekszik „rehabilitálni” a középkort, csökkenteni a reneszánsz fejlődés jelentőségét, vagy legalábbis elmosni a kettő közötti határvonalat.

A marxista kutatás az osztársadalmi viszonyokból kiindulva mindekenkelőtt azt a tényt rögzíti, hogy a reneszánsz a korai kapitalizmus korszaka, hogy az új kultúra alapja az új típusú árutermelésnek, a manufaktúrának a kialakulása, az iparnak, a kereskedelemnek, a hajózásnak a felfedezésekkel különösen meggyorsuló fejlődése és a feudális társadalom „harmadik rendjének”, a városi polgárságnak társadalmi osztállyá szerveződése volt. A reneszánsz kultúrát tehát – a hagyományos polgári elméletekkel szemben – nem tekinthetjük az ókori műveltség pusztá felújításának, másrészt viszont – az újabb polgári elméletekkel szemben – el kell határolnunk a feudális középkori kultúrától.

Ebből máris két következtetés adódik az esztétika történeti fejlődésének ábrázolására nézve. Először: az „újjaszületés” nem egyszerűen valami szellemtörténeti okokkal magyarázható „újrafelfedezés”; az antik tradíció felújítása az új polgári osztály kezdetben osztársadalmi tűnő érdekeivel függött össze, s emez osztálymeghatározottság talaján a múltnak minden felújítása egyszersmind átértelmezés is. Ebből is következően másodszor: a reneszánsz művészet-felfogás lényegét nem lehet pusztán az elmélet- vagy művészettörté-

neti hagyományok, mondhatni csak a múlt felől megérteni. A reneszánsz valójában polgári mozgalom, méghozzá osztársadalmi jellegű, a gazdasági, politikai és a kulturális élet valamennyi oldalát átfogó irányzat, amelynek művészetfelfogása is csak a jövő felől nézve, a polgári osztályalapon felépülő új társadalom megteremtésére irányuló első nagy nekifutásként szemlélve tárja fel igazi értelmét.

Itt is szembetaláljuk magunkat az egyenlőtlen fejlődés Marx által nyomatékosan kiemelt törvényszerűségével. A polgári társadalom nem egykönnyen tudott kibontakozni a feudális rendnek a 14. században már Európa-szerte megmutatkozó általános válságából. A régi rend túlhaladására, egy új társadalom megteremtésére irányuló erőfeszítések egységes történeti mozgalmat képeznek, ámde e mozgalom széles körű megindulásához és hatékony elterjedéséhez nemzetenként eltérő ütemben érlelődtek a feltételek. Az *első* nagy nekifutásra Itália földjén, elsősorban a tőkés termelésre legkorábban rátérő észak-olasz városállamokban (Siena, Padova, Genova, főként Firenze és Velence) került sor; ám a folyamat az egységes nemzeti piac, vele a nemzeti egység hiányában elakadt és válságba került (1527: Sacco di Roma – az egységes Itália megteremtésére irányuló mozgalom évszázadokra kiható veresége). Az átalakulás *második* hulláma az abszolút monarchiák megjelenésével függ össze: a központi hatalom letöri a feudális széttagoltság konzervatív erőit, s ahogyan ezt a legtisztább formájában a francia fejlődés megmutatta, a polgársággal ideiglenes szövetségben megteremti a nemzeti piac, kultúra, nyelv egységét. Ezen az alapon jött létre az ún. klasszicizmus művészete és művészetelmélete. A *harmadik* szakasz már közvetlenül a polgári forradalomba torkollik. A felvilágosodásnak nevezett mozgalom ez, amely Európában – persze ismét csak nemzetenként egyenlőtlen ütemben és eltérő jelleggel – gazdasági, kulturális és végül politikai hatalomhoz juttatja azt az osztályt, amely az itáliai városállamokban lépett először a történelmi küzdelmek porondjára.

Nekifutásnak és (ideiglenes) elakadásnak ez a dialektikája hatja át a reneszánsz esztétikai elméleteit is.

Középpontjukban az antikvitásból átvett és ugyanakkor minőségileg újjáalakított *mimézis-elmélet* áll. Az arisztotelészi művészetfilozófia ismert alapelvét feltehetően Cennino Cennini újította fel, 1400 körül írott festészeti értekezésében; legérettebb kifejtését Leonardo da Vinci nevezetes *Trattato della Pitturá*jában (1490 és 1513 között) tanulmányozhatjuk. Már ezek a puszta tények is sokatmondók. A

művészeti visszatükrözés reneszánszkori elmélete képzőművészeti, elsősorban történeti kérdésekkel foglalkozó traktátusokban fogalmazódott meg – s már csak ezért sem az arisztotelészi elmélet pusztá fel-elevenítése, hanem egy új reprezentatív művészeti ág, a festőművészet új formaproblémáinak elméleti összegezése és általánosítása. A mimézis kategóriájának emellett lényegesen megváltozott a jelentéstartalma is. Míg az antikvitásban az emberi *éthoszok* utánzásának tekintették a művészetet, most először jelentkezik teljes tudatossággal a *természet* utánzásának koncepciója.

A természet persze rendkívül tág fogalom. Jelentheti mindennek-előtt a *külső* természet tárgyait és jelenségeit, amelyeket a művésznek – értelemszerűen a festőnek – alaposan meg kell figyelnie, mégpedig nemcsak a felszíni látszatot, hanem a jelenségek lényegi összefüggését, törvényszerűségeit is. Így születik meg az ismert jelszó: a művész tanuljon a természet dolgaitól. Leonardo szerint a természet-utánzás megóv az üres, formalista modorosságtól, az elődök és a kortársak művészi módszereinek egyszerű kopírozásától – így lesz a mű a *természet tükre*. Megjegyzendő, hogy a tükrözésnek itt megfogalmazódó koncepciója a festészeti gyakorlatra utal; Leonardo felismeri, hogy a tükör hozzásegíti a festőt annak ellenőrzéséhez, hogy a tárgy és hasonmása egyezik-e egymással. A jó festmény eszerint úgy jelenik meg a vásznon, „mint valamely természeti tárgy egy nagy tükörben”.¹ Másrészt a reneszánsz természetfilozófia – alig félreismerhető polémiaiában a középkori-skolasztikus világgéppel – az embert magát is természeti lénynek tekinti. A festészeti traktátusok ilyen alapon a természetutánzás fogalmi körébe mindig belevonják az *emberi* természet, a *teljes emberi személyiség* ábrázolását is. Leonardo megfogalmazása szerint „a jó festőnek két fő dolgot kell lefestenie, az embert és lelki célját. Az elsőt könnyű, a másodikat nehéz, mivel a lelki célt a végtagok taglejtésével és mozdulataival kell kifejezni”.² Ezért kell alapos emberismeretet követelni a festőtől: „úgy fess, hogy a vonások ne ugyanazt az arckifejezést mutassák, hanem különfélekét, az életkor, a testi alkat, a jó vagy a rossz jellem vonásait...”.³

Még egyértelműbb az új utánzáselmélet festészetre orientált szemléletmódja a művészi modell értelmezésében. Leonardo ezúttal is tanulságosan írja le a kor tipikus elképzelését. Szerinte a festőművész

¹ Leonardo da Vinci: *Tudomány és művészet*. Budapest, 1960. 299. old.

² Uo. 172. old.

³ Uo. 192. old.

mindenekelőtt azoknak az embereknek a tanulmányozásából meríthet sokat, akik eleve képtelenek a beszédszerű kommunikációra, s így „lelki céljaikat”, jellemvonásaikat, egyszóval individuális emberi természetüket maradéktalanul a gesztikuláció, az arckifejezés stb. jelrendszerével fejezik ki: a *némák* megfigyeléséből. Emögött az a felismerés rejlik, hogy a művésznek teljes egészében egyneműsítenie kell – mégpedig vizuális eszközökkel – az ábrázolt „természetet”. „Az emberek ábrázolt alakjai feleljenek meg tevékenységüknek, hogy látván őket megértsed, mit gondolnak és mit mondanak. Jól tudja ezt majd csínálni az, aki a némák mozgását utánozza . . . És csak ne neved ki, amiért beszélni nem tudó tanítómestert ajánlok neked, akinek tehát olyan mesterségre kell megtanítania téged, amihez maga sem ért! Jobban tanít téged taglejtéseivel, mint mások szavakkal.”⁴ A természetutánzás követelménye itt a vizuálisan egyneművé tett valóságtükrözés elvéhez kapcsolódik. Az „igazi” művészet modellje az az ember, akinek egész lénye és lényege közvetlenül kiolvasható külső megjelenéséből, elsősorban érzékletes testi meghatározottságaiból.

Ennek ellenére helytelen lenne, ha a visszatükrözési elméletnek ezt a tipikus reneszánsz megfogalmazását azonosítanánk a későbbi polgári esztétika naturalisztikus „természetelvűségével”. Leonardónál még nem a tárgy és a művészi ábrázolás vizuálisan ellenőrzött egybevágása jelenti az egyetlen kritériumot a művészeti alkotások értékének meghatározásához. Mint a reneszánsz virágkor tipikus felfogásának képviselője, egy ponton elutasítja a természet és a művészet azonosítását, amennyiben a műalkotást per definitionem *emberalkotta kompozíciónak* tekinti, amelynek tudatos célja az, hogy a művész aktív formálószerkesztő tevékenysége újraterejtse az egyetemes természettörvényszerűként felfogott harmóniát. Dilettáns az, aki csupán egyedi részleteiben másolja a természetet. Az igazi művésznek mondhatni vérévé, „második természetévé” vált az elsődlegesen létező természet, az anyatermészet, s mint hűséges fia, maga is hozzá hasonlóan, tehát harmonikusan alkot.

E koncepció kialakulásában természetesen nagy szerepet játszott az a firenzei neoplatonizmus, amely a kozmoszt átmenetek és fokozatok rendszerében megvalósuló dinamikus egységnek tudta. De még jelentősebb szerepet játszott az új művészeti gyakorlat maga, a harmonikus kompozícióra épülő ábrázolásmód. Ebben az értelemben beszélhet Alberti az épület architektonikájáról, Leonardo a festmény szerkezeté-

⁴ Uo. 186. old.

ről, Tinctoris a zenei kompozícióról úgy, mint a részek legteljesebb összhangjáról, amelyhez – úgymond – sem hozzáadni, sem belőle elvenni semmit nem lehet. Ezt az organikus felépítettséget mármost nem adhatja meg a természet közvetlen, vizuálisan adott látványának egyszerű lemásolása. Albertitől Leonardóig ezért egészíti ki a természetutánzás követelményét a harmonikus megformálás alapelve.

Ilyen elméleti előfeltevések mellett és a maga korának tényleges művészeti gyakorlatát alapul véve Leonardo nem oktalanul tekinti a festészetet a legmagasabb rendű művészetnek. Mert ez a művészet a 14–15. században, a reneszánsz virágkorában valóban megelőzte „múzsai” társait – a zenét és a költészetet – a következetesen antropomorf, az evilágiságában szabad és sokoldalúan fejlett embert középpontba állító kompozíció megteremtésében, tehát a harmóniát érvényre juttató „természetutánzásban”. Traktátusában Leonardo többek között beszámol a Költő és a Festő elképzelt versenyéről, amelyben a magyar királyt, az „igazságos” Mátyást teszi meg döntőbírónak. Mátyás itt az érett reneszánsz bölcsességének megtestesítője. A festőnek nyújtja a pálmát, és így indokolja az ítéletet: „Lelkünk harmóniából van teremtvé, a harmónia pedig azokban a pillanatokban születik, amikor a tárgyak arányossága láthatóvá, illetve hallhatóvá válik . . . A költészetben nincs meg az ugyanegy pillanatban megteremtett arányosság, hanem inkább az egyik rész a másikból fakad folytatódólagosan . . . A költő versenyművét ezért tartom sokkal alacsonyabb rendűnek a festőénél, mivel belőle nem alakul ki összhangzó arányosság . . .”⁵ És Leonardo ezt annyira komolyan gondolta, hogy az egyes művészeti érzékeket is ilyesfajta értékhierarchia szerint rangsorolta. Felfogása szerint a látás nemcsak a köznapi életben, hanem a művészetben is fontosabb érzékszervünk, mint a hallás: „a festészet nemesebb érzékszervet szolgál, mint a költészet, és nagyobb igazsággal alkotja újra a természet alkotásainak alakzatait, mint a költő . . . Méltóbb dolog a természet műveit utánozni, amelyek valódi, igaz hasonmások, mint szavakkal utánozni az emberi tetteket és szavakat . . .”⁶

A természetutánzás koncepciója ezen a ponton összeolvad a szépség lényegéről alkotott elképzelésekkel. A legfigyelemreméltóbb megjegyzéseket e témakörben a firenzei virágkor művészetteoretikusainál

⁵ Uo. 86. old.

⁶ Uo. 71. old.

találjuk. Alberti – ugyancsak a firenzei újplatonizmus hatása alatt – Leonardóhoz hasonlóan valóságos kultikus tisztelettel és elragadtatással ír a fény érzékelésére képes szemről: „A szem a leginkább a szépségre és a harmóniára szomjúhozik, ezek kutatásában kiváltképpen kietartó és különösen állhatatos . . . Néha nem is tudja, mi az, ami bántja, hacsak az nem, hogy képtelen lecsillapítani a szépség szemléletének végtelen szomját.”⁷ Ez a szépség mindazonáltal nem valami platonikus eszme, amelyhez platonikus viszony fűzi a szemlélt. A szépség Alberti számára magának a természetnek belső törvényszerűsége, rejtett titka, amely a természettel azonosuló, a természetet magában újratereztő ember előtt tárul fel igazán. Szépség és harmónia ilyen módon szinonimák: „A szépség valamiféle összhangja és egybecsendülése valamely egész részeinek, amelyek megfelelnek annak a szigorú számnak, korlátozásnak és elhelyezkedésnek, amelyet a harmónia, vagyis a természet abszolút és első elve követel.”⁸ Goethe voltaképpen ehhez a felfogáshoz kapcsolódott, amikor a szépséget a természetben titkon ható törvényszerűséggel azonosította, mégpedig olyan objektív törvényszerűséggel, amelyet – Alberti szavával szólva – „szabatosabban fogunk fel érzékeinkkel”,⁹ elsősorban szemünkkel, szemléletileg, mintsem szavakkal tudnók megmagyarázni. A természetutánzás elve tehát ebben a tekintetben sem jelent holmi naturalisztikus másolást.

Az új esztétika világnézeti alapja az az új típusú humanizmus, amely az itáliai városállamok polgáriasodó kultúrájának talaján kialakult és amelyben maga a „természet” kategóriája sajátos szerepet játszott. A természet követésének, utánzásának, elsajátításának vagy újraalkotásának elve egyrészt mindenféle tudományos és művészeti megismerés végső tárgyára, az emberre és az ember világára, létalapjára és otthonára, az objektív természetre, pontosabban: a természet elsődlegességére utal. Esztétikai vetületben ez nem jelent mást, mint annak elméleti felismerését és általánosítását, hogy a művészet tárgya mérhetetlenül tág: az egész valóságot átfogja. A művészetet itt már nem kötik gúzsba a középkori moralizáló-teológiai szemlélet kötelékei. Boccaccio arra a jellegzetesen vallásos-morális vádra, hogy történetei rombolják a szilárd erkölcsöket, a humanista művész nyugodt öntudatával válaszolt: a művészettől semmi sem lehet idegen, ami emberi;

⁷ L. B. Alberti: *De re aedificatoria*. In: *A marxista-leninista esztétika alapjai*. Budapest, 1961. 61. old.

⁸ Uo. 62. old.

⁹ Uo. 61. old.

a mű erkölcsi hatása viszont nemcsak a műtől függ, hanem a művet élvező olvasótól is. A művészet tárgyának hatalmas arányú kitágulásával összefüggésben egyszersmind elmélyül, antropocentriskussá válik e tárgy értelmezése is. Vasari ezért nyilatkozik mély megvetéssel amanyers gótikus modorról, amely eltorzítja az emberi test természetes formáit, mégpedig túlvilági életorientáció jegyében. Másrészt a „természet” a reneszánsztól kezdve egészen a későpolgári világképig igazi ideológiai kulcsszó, amely polgári osztályérdekeket leplez. A feudális múlt vonatkozásában a természet követése harci jelszó: bírálja a megkövesedett ideologikus elképzeléseket, a középkor gondolatvilágából fennmaradt idolumokat. A jövő, a kifejlődő és új polgári harcokat magával hozó polgári rend felé viszont ez a jelszó ideologikus-apologetikus arcát mutatja: a természet alaptörvényévé emelt harmónia egyszersmind egy osztályellentétektől meg nem osztott polgári társadalom utópiáját vetíti a képzelet elé. Itt ugyan megjegyzendő, hogy ez az apologetikus jelleg a reneszánsz esztétikájában még csak csíraformában létezik; az új művészetelmélet történetileg legitim módon állította az emberi szabadságot, egyetemességet és harmóniát a művészetértelmezés középpontjába.

Az elmondottak kulcsot adnak kezünkbe a reneszánsz esztétika egyes diszciplínáinak megértéséhez is. Közülük a legismertebb a festészeti kompozícióról, mindenekeelőtt a festészeti távlattörvényekről szóló tanítás. Ez a különféle művészeti traktátusok egyik legfőbb témája. Korántsem pusztán szakmai praktikumokról van szó. Ha a művészi kompozíciót e korban valóságos tudománynak tekintik, ha a perspektíva, a fény-árnyék törvényszerűségeit vagy az emberi szervezet boncolások révén feltáruelő belső szerkezetét egy tudományos diszciplína rangjára emelve tárgyalják, ez önmagában is jelzi a szépségkultusz és a megismerés utáni szenvedélyes vágy közös gyökerét. A perspektíva vagy az arányelmélet törvényszerűségei nem pusztán a formára vonatkoztak, hanem legelsősorban az új humanista tartalomra. Ezt azzal a manapság divatos elképzeléssel szemben kell hangsúlyoznunk, hogy a reneszánsz távlattörvények csupán a természeti illúzió megteremtésének merőben technikai eszközei lettek volna, s ezért századunk illuzionizmust elutasító művészetének a természetelvűséggel együtt le kell mondania a távlati szerkesztés elvéről is. Valójában azonban a távlattörvények annak az embernek a festészeti megjelenítését tették lehetővé, aki a maga természeti és társadalmi környezetében mint saját otthonában él és tevékenykedik, aki saját evilágiságában képes arra,

hogy kibontakoztassa saját lényegi erőit, megtalálja életcéljai megvalósulásának terepét. Az új technikát leíró traktátusok csak azokat a következményeket vonták le és foglalták össze, amelyek a külső és a belső formára nézve a természetutánzásnak és a harmonikus megjelenítésnek egymással szoros egységet alkotó esztétikai alapelvéből szervesen adódnak.

A reneszánsz művészetfelfogása fontos állomás az emberiség esztétikai tudatának fejlődéstörténetében. Jelentőségét korántsem csökkenti, hogy tételes megfogalmazásainak legtöbbjén már régóta túlhaladt az idő. A Leonardo-féle természetutánzás-koncepció voltaképpen már a kései reneszánszban, különösen az ún. manierizmusban problematikussá, újrafogalmazandóvá vált. Michelangelo *Dávidja* – mutat rá Heller Ágnes a reneszánsz emberről írott könyvében – még a firenzei városköztársaság virágkorának eszményét valósítja meg: szépség és mérték, szépség és arányosság egységben jelenik meg előttünk. A kései nagy Michelangelo-művekben viszont ez az egység már felbomlott; gondoljunk a *Mózes-szobor* vagy az *Utolsó Ítélet* disszonancia-gazdag, szenvedélyes drámaiságára. A mű harmóniája itt már csak a diszharmónia legyőzésének folyamatában jöhet létre; ezért nem véletlen, hogy már Michelangelo is módosít az érett virágkorban megfogalmazott távlattörvényeken, s az emberi testarányok Dürer-féle összefoglalásáról elutasítólag így nyilatkozik: „... a legfontosabbról, az emberi tevékenységről és a mozgásról semmit sem mond”.¹⁰ A harmonikus ábrázolás elvét megfogalmazásának csaknem másnapján már módosítani kellett, mivel az alapul szolgáló társadalmi viszonyok megváltoztak.

Ugyanez a korrekció következett be a reneszánsz válságkorában az egyes művészeti ágak leonardói osztályozását illetően is. Itt is a társadalmi alapokban bekövetkező változásokra érzékeny művészi gyakorlat követeli az újrafogalmazást. Gondoljunk a 15. század utolsó évtizedeinek velencei festészetére. Már Bellini és Giorgione egyes képein megfigyelhető, majd a nagy manierista festészetben egészen kétségtelenné válik a szín- és fénykezelés „mértéktelensége”, amelyet csak növel a képek cselekménytelen, „zenei” atmoszférája, a befeléfordulás hangulata. Itt is a válságkor ismert jelenségei tükröződnek. Az új helyzetben a festészet mellé egyre inkább „felzárkózik” az a művészeti ág, amely a leginkább képes a világtörténeti eseményeket a bensőség szfé-

¹⁰ Éber László: *Művészettörténeti olvasmányok*. 130. old.

rájában – tehát közvetetten – ábrázolni: a zeneművészet, amelyet Leonardo még a költészettel együtt csak redukált értékű természetutánzásnak tekintett.

A zeneművészet kulturális jelentőségének ez a fokozódó megnövekedése, amely azután majd az ún. „barokk” korban, az ellenreformáció és a refeudalizáció korában tetőződik, s a kor reprezentatív művésztévé teszi a zenét, az egyenlőtlen fejlődésnek ez az újabb jelensége már lehetetlenné teszi, hogy a „néma” legyen a kortartalmak legmélyebb ábrázolására vállalkozó művészet modellje. Vincenzo Galilei 1581-ben a zeneszerzőknek azt tanácsolja, hogy dallamaik megalkotásánál törekedjenek karakterizálásra. Ennek érdekében a zenésznek is meg kell figyelnie az egyes embertípusokat. „Ha tragédiát vagy komédiát néznek meg szórakozásul színészek előadásában, figyeljék meg, mikor egy nyugodt úriember társalog barátjával: milyen modorban beszél, milyen magasra emelkedik, milyen mélyre ereszkedik a hangja, milyen erővel, hangsúllyal, mozdulattal és milyen gyorsan vagy lassan ejti a szavakat. Figyeljék meg, milyen különbség van mindezekben a dolgokban, ha valaki szolgáinak egyikéhez szól, vagy ha ezek egymás közt beszélgetnek. Figyeljék meg a fejedelmet, hogyan tünteti ki megszólításával egyik alattvalóját, mint tárgyal a kérelmezővel, aki kegyeiért könyörög; hogyan beszél a dühös vagy izgatott ember, az asszony, a lány, az együgyű gyermek, a szerelmes, a panaszkodó, a kötekedő, a félnék, az örömtől ujjongó ember. Ha alaposan megfigyelik e különböző körülményeket, meg fogják találni bármely gondolat vagy cselekedet helyes [zenei] kifejezését.”¹¹ Galilei tehát a *beszélő* embert, a színészt teszi a művészet modelljévé, s a zeneművésztől elsősorban a tipikus helyzetben levő tipikus ember intonációjának „utánzását” kéri számon. Mert most már kétségtelenné vált, hogy van egy sajátos „természetutánzás”, amelyben a zene sem marad el a képzőművészetek mögött, sőt, amelyben egyetlen más művészet sem versenyezhet vele, s ez az érzelmek – a belső emberi természet – harmonikusan tagolt kifejezése. A későreneszánsz zeneesztétika ezen az alapon következetesen végigviszi a középkor végén gombamódra kisarjadt különféle polifón zenei formák „átemberiesítését”, s végül eljut a zene sajátos „távlatörvényeinek”, a hangok időbeli mozgását rendező új tonális összhangzatrendnek zeneelméleti megfogalmazásához.

¹¹ Vö. Eörsze László: *Az opera útja*. Budapest, 1962. 23. old.

A polgári átalakulás második nagy történeti hullámát a 17. században megerősödő nyugat-európai – francia és angol – abszolút monarchiák képviselik. Esztétikatörténetileg kiváltképpen tanulságos nyomon követni a francia fejlődést. Itt jelenik meg ugyanis legtisztább formájában az abszolutizmus első, haladó korszakának reprezentatív művészeti gyakorlata és művészetelmélete, a klasszicizmus.

A „klasszicizmus” szó, csakúgy, mint a korai kapitalizmus kultúráját jelző „reneszánsz” kifejezés, eredetét tekintve a „klasszikus” antik hagyományokhoz való viszony jelzésére szolgál. Az antik örökség felújítása azonban ezúttal is újraértelmezést jelent: tehát megújítást és megmásítást. E sajátos kettősség megértéséhez először a klasszicista irányzat társadalmi alapjait kell szemügyre vennünk.

Az abszolút monarchia a 17. század Franciaországában kétségtől progresszív szerepet játszott: „civilizáló központként, a társadalmi egység kezdeményezőjeként”¹² lépett fel, a feudális anarchia helyén létrehozta a kapitalista viszonyok általánossá válását szolgáló egységes nemzeti piacot, a politikai és kulturális értelemben vett nemzeti egységet. Ideológiájának ezért is vált vezérmotívumává az egységes szabályozás elve. A központi államhatalom eszerint a személytelenül objektív ésszerűség maga, amely mindenféle önkényességet letörve vezeti az egyéneket – az egyén állampolgári kötelessége viszont az, hogy szubjektív érzelmeit-hajlamait megfékezve engedelmeskedjék az állam által előírt törvényeknek és szabályoknak. Ez a politikai ideológia természetesen kezdettől fogva ellentmondásos: a centralizáció egyfelől a feudalizmus méhében kifejlődött új polgári viszonyok megerősödését szolgálja, másfelől maga is megkötő, konzervatív erő, amennyiben a monarchikus állam iránti állampolgári kötelesség és a fegyelem kultuszával gúzsba köti a gyökeres átalakításra törő polgári-antifeudális mozgalmat. A klasszicista művészet is az udvari kultúra része maradt; s ez a körülmény önmagában jelzi, hogy az új művészetfelfogás csak rövid átmeneti szakasz a polgári esztétika kibontakozásának útján. A felvilágosodás politikailag is, kulturálisan is felmondja a klasszicizmus alapjául szolgáló osztálykompromisszumot.

Mármost az osztálykompromisszum szelleme, amely ellentmondássá teszi az udvari művészet gyakorlatát, természetesen a korszak

¹² Marx–Engels *Művei*. 10. köt. Budapest, 1965. 429. old.

esztétikai gondolkodását is áthatja. Boileau lényegében a polgári és az arisztokrata ízlés kibékítésének jegyében kísérelte meg a klasszicizmus művészetfelfogásának kodifikálását. Figyelemreméltó már a hangsúlyozott normatív jelleg maga is – nem ok nélkül nevezik az egykorú művészetelméletet valóságos receptesztetikának. A szabályozás eszméje Boileau-nál is érvényre jut. E normarendszer egyik vonala mármost kétségtávol a felvilágosodás irányába mutat: Boileau egyik esztétikai tankölteménye szerint (*Kilencedik levél*, 1675):

Csak az igaz a szép, csak az igaz a tetsző:
az legyen mindig, a mesében is az első;
a fikciók ügyes csele csak arra jó,
hogy jobban tűnjön a szemünkbe a való.

.....

Jobb mit sem tudni, mint affektáltan sokat,
Széppé a szépet az igazság teszi csak . . .

Az igazságot – a művészet életigazságát – ő is kapcsolatba hozza a természetesség elvével:

Ízetlen a hamis, unalmas és fakó.
A természet viszont, úgy érezzük, való;
azt bámuljuk csak, azt szeretjük mindenkben.

Boileau külön utal az emberi természetben gyökerező szenvedélyek őszinte kifejezésének szükségességére:

Ki búsnak született, bújában kap meg engem.
Kedves ki-ki saját mivoltában lehet;
s megvetem azt, aki más képében tetszeleg.

Ez a klasszicista művészetfelfogás realista oldala. Boileau *Ars poetica*jában lényegében ugyanez a törekvés jelentkezik, amikor elítéli a középkori képzetvilág fantasztikumához való ragaszkodást, a „csodás elem” kultuszát, s a költőt figyelmezteti:

Mindenben ez legyen célunk: a Józan Ész . . .

Ám a rációnak ez a tiszteletbentartása nemcsak a feudális múlt visszajáró kísérteteit kívánja visszaűzni a templomok sötétjébe, hanem egyszersmind általános esztétikai normatívaként jelenik meg:

Sosem tud írni az, ki nem ismer fegyelmet.¹³

A Józan Ész mindenekelőtt arra kötelezi a művészt, hogy anyagát tisztítsa meg a hétköznapiság zavaró elemeitől, és így tegye méltóvá, hogy az udvar stílárís etikettjének megfelelően magasrendű műalkotás témája legyen. A népi tematika, egyáltalán a népköltészet ezért eleve kívülreked az igazi művészet határain. A komoly, fennkölt műfajokban nem szerepelhetnek népi alakok – ábrázolásuk legfeljebb a komédiában megengedett. Ezért válik alapvető formatörvénné a stilizáció, a tradíció közvetítette stílárís konvenció, és ezért ítéli el Boileau azt a művészt, aki „a piacon szerzi be” emberismeretét.

Ez a klasszicista esztétika másik – tendenciáját tekintve antirealista – oldala: a realizmusnak imént megfigyelt irányzatát szüntelenül keresztezi az udvari-arisztokratikus ízlés normatív rangra emelése, a racionalista visszafogottság eszményítése. Boileau a szenvedélyvilág ábrázolását csak annyiban tartja jogosultnak, amennyiben a szenvedélyeket mérsékli, az egyetemes társadalmi harmónia elvont elvének megfelelően szabályozza és fegyelmezi a Józan Ész. Így a klasszicizmusban újra központi szerephez jut a mérték kategóriája mint egyetemes esztétikai alapelv és szabály. Ám a mérték ezúttal nem egyén és közösség tartalmasan harmonikus egységére utal, mint az antikvitásban, hanem végső soron stilizált formai-konstruktív összhang, egyéni szenvedély és elvont-általános morál diszharmonikus pólusainak művi összefogása. Ahogyan a klasszicista „tragédie classique” képtelen megteremteni a privát szenvedélyek és a nagy történeti kortendenciák shakespeare-i mozgalmas egységét, úgy a klasszicista esztétika is csak az elvont rációnak alárendelt formában hajlandó elismerni az egyéni affektusok kifejezésének művészi jogosultságát. Ahogyan a Corneille-tragédiák tipikus konfliktusa az életszerű indulat és az elvont kötelesség egymást kizáró pólusai között feszül, úgy a Boileau-féle esztétika is fogva marad a reális és az ideális, az életigazság és a racionalista mérséklet, a polgári-humánus szenvedély és az udvari-arisztokratikus fegyelem közvetítés nélküli, antagonistikus ellentmondásában.

¹³ Mindkét költeményt lásd *A klasszicizmus* c. kötetben (Budapest, 1967). Rónay György fordítása.

Az antik mérték-elvben valóságos élettények tükröződtek, a klasszicizmusra jellemző mértéktartás viszont erőszakolt és mesterkéltnél még próbálja kordában tartani a tőkés társadalom „mértéktelenségét” irányában fejlődő társadalmi erőket. Az antikvitáshoz való visszatérés gondolata ezért a klasszicizmusban sajátos formában jelentkezik. Gondoljunk a hármas egység körüli vitákra. Az a szabály, hogy a drámanak a hely, az idő és a cselekmény egységén kell alapulnia (Boileau: „történjék egy eset egy helyen, egy napon”), a görög dramatikusok számára egyáltalán nem volt normatív követelmény; Arisztotelész csupán a cselekmény egységét hangsúlyozta a tragédia lényegének meghatározásakor, a színhely azonossága és az idő „egysége” (ti., hogy a drámai cselekménynek 24 órán belül kell végbemennie) az antik polisz zárt struktúrájából következően érvényesült (ha egyáltalán érvényesült). Az udvari esztétika mármost a hármas egység kanonizálásával nem a mérték antik elvét újította fel, hanem az osztálykompromisszum szellemében megteremtette a mértéktartás dramaturgiai normatíváját. Marx Lassalle-hoz intézett egyik levelében pontos szavakkal írta le ezt a tényállást: „... egy régebbi korszak minden vívmánya, amelyet egy későbbi korszak elsajátít, a *félreértett régi*. Az pl. bizonyos, hogy a hármas egység, ahogyan a XIV. Lajos korabeli francia drámaírók elméletileg kialakítják, a görög dráma (és a görög drámát képviselő Arisztotelész) félreértésén alapul. Másrészt ugyanilyen bizonyos, hogy a franciák a görögöket pontosan úgy értették, ahogyan az ő saját művészeti szükségletüknek megfelelt, s ezért még sokáig ragaszkodtak ehhez az úgynevezett »klasszikus« drámához akkor is, amikor Dacier és mások már helyesen tolmácsolták nekik Arisztotelészt... A félreértett forma éppen az általános, és a társadalom egy adott fejlődési fokán általános használatra alkalmas forma...”¹⁴

Felújítás, félreértés és újraértelmezés dialektikája jelentkezik a művészet lényegére vonatkozó klasszicista diszciplínában is. Az alapvető tétel ezúttal is a művészet utánzó jellegének kinyilvánítása. Ami az utánzás tárgyát illeti, a klasszicizmus általánosságban ragaszkodik az arisztotelészi elmélet reneszánsz újrafogalmazásához, amely szerint a művészet a természet utánzása. Ám az osztálykompromisszum megköveteli, hogy a természetutánzás kategóriáját magát is újraértelmezzék. A 17. századi francia művészetelméleten végigvonul az a gondo-

¹⁴ Marx–Engels: *Művészetről, irodalomról*. Budapest, 1966. 28. old.

lat, hogy a természetet a maga nyers közvetlenségében nem lehet utánózni, mert hiányzik belőle az igazi szépség. A szépség feltárásához ama formai-stiláris normatívák követése szükséges, amelyek állítólag már az antik művészetben kialakultak, s amelyeket a normatív rangra emelt stiláris tradíció közvetít. Így az általánosságban meghirdetett természetutánzás egyre inkább azonos értelművé válik a „régiek” utánzásával. Az udvari esztétika szabályrendszere ezért hivatkozik a szüntelenül félreértett és félremagyarázott antik tradíciókra: a „szép” természet (helyesebben: a megszépített természet) utánzásának programja révén a polgári természetelvűséget igyekezett összeegyeztetni az abszolút monarchia udvari ízlésideáljával. Ez az összeegyeztetési kísérlet magyarázza történeti korlátoltságát. Ha például Fénelon az Akadémiához intézett levelében (1714) kijelenti, hogy „a költészet kétségkívül utánzás és festés”, hogy „a művészet hibás, mihelyt túlzott; hasonlóságra kell törekednie . . .”¹⁵, akkor a természetűség követelménye itt felemás és kétértelműen megfogalmazott esztétikai alapelv. Éle egyfelől a közelmúlt felé vág, a keresztény képzetvilág fantasztikuma ellen irányul; Boileau ebben a szellemben szegezte szembe a középkori vallásosság szorongást kiváltó képzeivel az antik görög mitológia „pogány” derűjét, életörömét. Másfelől a „túlzások” elítélése egyszersmind a polgári korszak hajnalán felmerülő új formaproblémák meg nem értésével párosul. Elég, ha a klasszicizmust védelmező Voltaire Shakespeare elleni fellépésére gondolunk: a „szabálytalan” elutasítása itt már az új formakérdések iránti értetlenségről tanúskodik. „Az angol tragikusok – írja Voltaire, elsősorban Shakespeare-re célozva – eddig csak egy-egy részletben tűntek ki. Darabjaik majdnem mind barbárok, se illendőség, se rend, se valóságosság nincs bennük; éjszakai sötétségükben azonban meglepő fények vannak. Stílusuk túl dagályos, túl kevésbé természetes, túlságosan követi az ázsiai föllengzősséggel teli zsidó írókat . . .”¹⁶ Az antik példákra hivatkozó klasszicista ízlésideál ebben a vonatkozásban már konzervatív regulává válik; a mértéktartás eszménye mögött felsötétlenek a későbbi akadémizmus árnyai.

Az udvari esztétika valóságos értékeit is ebben a történeti összefüggésben, az ideiglenes osztálykompromisszum ideológiájának elemeiként magyarázhatjuk és méltányolhatjuk. A klasszicizmus fontos állo-

¹⁵ Lásd *A klasszicizmus*. 189. old.

¹⁶ Uo. 196. old.

más a polgári művészet öntudatra ébredésének és önállóvá válásának útján; a felvilágosodás a klasszicista művészeti gyakorlat és művészetelmélet törte úton haladt előre az új polgári művészetfelfogás kidolgozása felé. A francia abszolút monarchia – legalábbis első, progresszív szakaszában, mindaddig, amíg a feltörő polgárság szellemi képviselői fel nem mondják az osztálykompromisszumot – „civilizáló központ” volt a szellemi kultúra területén is. A mértéktartás gondolatában – bár torz formák között – még élt a mértékelvben kikristályosodó antik humanizmus szelleme, s még a stilizációra való törekvés sem volt minden haszon nélkül való: a 17. században alakultak ki és szilárdultak meg a francia irodalmi nyelv stiláris jellegzetességei: „latin” világosság és áttekinthetőség, stiláris fegyelem és logika, amely nélkül a felvilágosodás gondolati és művészeti világa egyszerűen elképzelhetetlen.

A polgári forradalmat előkészítő harmadik nagy kulturális hullám történetileg legérettebb, „legtisztább” formájában a francia fejlődésben jelentkezett mint az abszolút monarchia udvari-klasszicista művészetének és művészetelméletének felvilágosult meghaladása. Már utaltunk arra, hogy a fordulópont a saját erejének tudatára ébredt polgárság önálló ideológiájának a megteremtése. A polgári progresszió ennek során felmondja a központosítás történelmi feladatát megoldó monarchiával kötött osztálykompromisszumot, s a szellemi kultúra egészének – mindenekelőtt a filozófiai gondolkodásnak, a világnézetnek – történetileg egyedülállóan gyors és radikális forradalmasításával előkészíti az újkori történelem sorsdöntő eseményét: a francia forradalmat.

Az újat természetesen ezúttal sem lehet kínai fallal elhatárolni a régitől. A francia felvilágosodás egész sor kiemelkedő képviselője még közvetlenül a klasszicista esztétika ízlésnormáinak szellemében alakította ki saját művészetfelfogását. Elég, ha Voltaire-re gondolunk. A nagy felvilágosító az új, most kialakuló nemzeti *esprit* minden fegyverét felhasználta a régi rend elleni harcában; ám az ő politikai eszménye a „felvilágosult” monarchia, s világnézetileg sem haladt túl a deizmus álláspontján. Ezért nem meglepő, hogy esztétikai elképzeléseiben még hű maradt a klasszicista „receptesztétika” legfőbb normáihoz, például a híres hármasegység-törvényhez, amellyel Corneille és Racine „tragédie classique”-ját vélte igazolni és a shakespeare-i dráma „barbárságait” kívánta bírálni. Voltaire-hez hasonlóan közvetített a két esztétikatörténeti korszak között a művészi kifejezés világosságáért és érthetőségéért, az egyszerűségért és a természetességért síkra szálló Fénelon vagy a *raison* stilisztikai jogait védő nagy természettudós, Buffon. Az átmenet jellegzetes megnyilvánulása „a

„régiek és az újak” vitája, amelyben kikristályosodott az új, önálló, öntudatra ébredő polgári művészetfelfogás. A vita alapkérdése: helyes-e, ha megmaradunk a „régiek” – az antik művészet klasszikusai – utánzásának álláspontján? A klasszicista álláspont – legalábbis a maga eredeti formájában – erre a kérdésre egyértelmű igennel válaszolt. A 17. század utolsó évtizedeiben viszont már szóhoz jut az a vélemény is, hogy a változó idők új esztétikai normákat alakítanak ki, s ezért az új művészetnek nincs oka és joga mechanikusan utánozni a régit. Saint-Evremond, az „újak” egyik szószólója, a feudálabzolutista rendszer éles bírálója például kimondja, hogy az antik tragédiát az újkorban már nem lehet eredeti formájában felújítani, mert az csakis a maga korában, a saját társadalmi feltételei között képviselhetett magasrendű művészetet. Tanulnunk kell tehát a régiektől, nem pedig utánozni őket. A történetiség e felismerése ugyanakkor az új művészet kombattáns védelmével párosul. Saint-Evremond szerint az „újaknak” nincs okuk szégyenkezni a „régiek” előtt: a mitologikus képzetvilág szétfoslása, a „csodás” elemeket eltüntető racionalizmus új és magasabbrendű művészetet teremtett; a vallásos hitet kiszorító *raison* Corneille és Molière drámáit magasan az ókori művészet produkciói fölé emeli.

Az átmenet legnagyobb hatású képviselője Charles Batteux. Az ő érdeme, hogy a modorosságba süllyedt udvari költészet, a degenerált *précieux* művészet ízlésnormáival szemben visszatértek az arisztotelészi mimézis-elmélethez, pontosabban: a természetutánzás elvéhez, amely – mint láttuk – az eredeti antik koncepció félreértett-átértelmezett felújítása volt. Batteux Arisztotelész nyomán hangsúlyozza, hogy van egy olyan elv, amelyre minden művészetet vissza lehet vezetni, s ez az utánzás. A természetet mármost két módon lehet utánozni. Közeledhetünk hozzá tisztán teoretikus magatartással, s ebben az esetben önálló létezőnek fogjuk fel. Az emberi értelem, kiváltképp a tudományokban, ezt az utat járja. Másfelől figyelembe vehetjük a természet és az ember kapcsolatait; ebben az esetben nem a magánvaló természet megismerése, hanem a „szép természet” utánzása a fődolog. A művészetek erre vállalkoznak: a dolgokat festik, de nem olyannak, amilyenek, hanem amilyenek lehetnének, tehát a tökéletesség látzatával. Semmi kétség: itt még érződik a klasszicista elképzelés utóhatása: Batteux szerint az „ízlés szava” dönt, hogy mely természeti létezők és tárgyak méltók arra, hogy mint a szép természet részei műalkotások témáivá váljanak, s melyek a művészet birodalmából

száműzendő rút stb. tárgyak.¹ Ezért például ő még elveti a polgári drámát; szerinte az alsóbb osztályok életének konfliktusai nem méltók arra, hogy művészileg ábrázolják őket. Innen érthető az is, hogy a felvilágosodás későbbi, érett teoretikusai – elsősorban Diderot – elutasították a „széptermesztet” belsőleg ellentmondásos kategóriáját. Batteux mégis az új esztétikai felfogás úttörője volt. A polgári esztétika történetében először tett kísérletet egy természetelvű művészetfilozófia végiggondolt kiépítésére.

Álláspontjának kritikai éle félreismerhetetlen: elutasítja azokat a normatívákat, amelyek az udvari receptesztétikában megfogalmazódtak; ő már a „természetesség” meggyalázásának, a mesterkéltség tüneteinek tekinti őket. A természetesség most válik az „igazi” művészet lényegi meghatározottságává, annak az új polgári művészetnek lényegi jegyévé, amely nem akar tudni többé az emberi érzésvilág megregulázásának, gúzsba kötésének esztétikai normájáról, amely tehát felállítja a művészi életigazság feltétlen követelményét. Ez egyben a mérték hagyományos kategóriájának félretolása. Batteux szerint minden művészet egyként imitáció, s az egyes művészeti ágakat, illetve műfajokat nem lehet aszerint rangsorolni, hogy mennyire teljesítik a harmonikus kompozíció követelményét, ahogyan ezt pl. Leonardo megfogalmazta. A művészetek között szerinte legfeljebb az teremti különbségeket, hogy kifejezési eszközeik mennyire „természetesek”. Ebben a tekintetben a hang és a gesztus a legtermészetesebb közlőközeg: ezek alkotják „az egyszerű természetnek mintegy a szótárát.”² A zene és a tánc művészete ilyen módon teljes értékű természetutánczás; fő tárgyuk az érzések és szenvedélyek mozgásának imitációja. Batteux itt külön kiemeli: semmi sem olyan szabálytalan, mint az affektusok mozgása; éppen ezért a zenében például messzemenően el kell ismerni a disszonancia létjogosultságát.

Így kezd határozottabb körvonalakat öltetni a klasszicista művészeti gyakorlatra és művészetelméletre jellemző osztálykompromisszum felmondása. Ám Batteux, az arisztotelészi utánzáselmélet nagyhatású megújítója még mindig csak a felvilágosodás korai szakaszának reprezentánsa, s Voltaire-hez és Montesquieu-höz hasonlóan ő is egy „felvilágosult monarchia” híve. Az udvari esztétikával, egyáltalán az *ancien régime* művészetfelfogásával való gyökeres leszámolás a fel-

¹ Vö. Ch. Batteux: *Les beaux arts réduits à un même principe*. Paris, 1746. p. 42.

² Uo. 255. old.

világosodás második szakaszának, kispolgári-plebejus képviselőinek érdeme, mindenekelőtt az enciklopedistáké, akik frontális támadást indítottak a vallásos ideológia, a feudális világ idolum-rendszere ellen, s ismeretelméletileg csakúgy, mint etikailag megalapozták az új polgári realista művészetfelfogást.

Világnézeti kiindulópontjuk az a Locke-tól átvett szenzualizmus, amely a klasszicizmus elméleti alapjául szolgáló karteizianizmussal szemben az eszméket a tapasztalatra, a külső tárgyak érzékszerveinkben tükröződő hatására vezeti vissza (a tudat mint *tabula rasa*, tiszta lap: „Semmi sincs az értelemben, ami ne lett volna meg előbb az érzékekben”). A megismerés ezért elsősorban érzékelés; a gondolkodás maga sem más, mint érzetek különféle kombinációja, összekapcsolása. Az igazság következőképpen objektív, lényege az eszmének a dologgal, a valósággal való megfelelése. Az érett felvilágosodás ezen a ponton esztétikailag mindenekelőtt azt hangsúlyozza, hogy a szépség és az igazság voltaképpen szinonímák: csak az lehet a művészetben szép, ami egyszersmind igaz. A művészet életigazsága pedig a természet hű ábrázolásán alapul. A locke-i szenzualizmus ily módon ismeretelméleti alapvetésül szolgál az új természetelvű visszatükrözési elmélet kidolgozásához.

Az új művészetfelfogás legérettebb megfogalmazását Diderot esztétikai és kritikai írásaiban tanulmányozhatjuk. Ezekben szüntelenül visszatérő alapotívum az a meggyőződés, hogy a természet önmagában véve rendelkezik a szépség minőségével; a művészeti szép csak az elsődlegesen létező természeti szép visszatükrözése, méghozzá csak megközelítőleg hű visszatükrözése. A természet ugyanis eleve felette áll a művészetnek: szépsége, gazdagsága, életteljessége kimeríthetetlen. Diderot esztétikai alaptétele szerint „a természet a művészet legelső modellje”³.

Ezek a megfogalmazásukban is Leonardóra emlékeztető tételek elsősorban természetesen a festőművészet vonatkozásában adhatnak esztétikai irányelveket. A festőművészetről szóló értekezését Diderot e meggyőződés szellemében vezeti be híressé vált szavaival: „A természet nem csinál inkorrekt dolgot. Minden alaknak, akár szép, akár rút, megvan a maga oka; és a létező valók közt egy sincs, mely nem olyan, amilyennek lennie kell.”⁴ A természet világában minden oko-

³ D. Diderot: *Ästhetische Schriften*. Bd. II. Berlin und Weimar 1967. S. 575.

⁴ D. Diderot: *Válogatott filozófiai művei*. II. köt. Budapest, 1900. 133. old.

zatilag meghatározott, s ennyiben semmi sem abszolút formátlan – még a púpos ember sem az, hiszen a torz emberi alak végső soron természeti hatások eredményeként vált olyanná, amilyen. A valóban jelentős művészet ezért nem indulhat ki elvont szépségkánonokból, tökéletesnek vélt arányrendszerből: „ez arányok meg nem állhatnak a természet zsarnoksága előtt és . . . a kor meg a foglalkozás száz meg száz különböző módon ez arányok elhagyására kényszerítenek bennünket. Sohse hallottam, hogy valamely alakot rosszul rajzoltnak mondtak, ha külső szervezete jól feltünteti korát és azt a megszokottságot vagy könnyűséget, amellyel napi teendőit végzi”.⁵ A természetnek ez az értelmezése már nem tud mit kezdeni a „szép természet” batteux-i fogalmával; leglényegesebb vonása az „igazság”, amelynek felfedését, megismerését nem korlátozhatja semmiféle „arány”, „mérték”, semmiféle művi „megszépítés”. Nem nehéz felismernünk továbbá azt sem, hogy a természet itt már komplex valóságkategóriaként szerepel: a külsőleges természeti objektivitáson túl magában foglalja a természet részeként, természeti lényként felfogott ember társadalmi környezetét is; pontosabban: magában foglalja azt a művészeti követelményt, hogy az embert valóságos mivoltában, jellegzetes életmódjával és környezetével összefüggésben kell megragadni. Diderot félreérthetetlenül fogalmaz: „A társadalomban a polgárság minden rendjének megvan a maga jellege és kifejezése; a kézművesnek, a nemesnek, a polgárnak, az írónak, a papnak, a bírónak, a katonának . . . Minden életállapotnak megvan a maga sajátos jellege és kifejezése. Ha elveszted érzékedet az iránt, hogy mi a különbség az ember közt, ha társaságban jelentkezik és ha érdek hajtja cselekvésre, ha egyedül van és ha nézik, akkor ved ecsetedet tűzbe. Mert akkor csak elakadémizálsz, fölfúvód, széllel béleled alakjaidat.”⁶

A kritika éle itt elsősorban a klasszicista akadémizmus ellen irányul. Diderot a legnagyobb megvetéssel jellemzi azt a műtermi modort, amely a modell konvencionális-mesterkelt beállításával, színpadias kompozícióival hozzászoktatja a festőt ahhoz, hogy mintegy másnak a szemével nézzen a világra. A művésznak – szöges ellentétben Boileau ismert tilalmával – a valóságos életben, képletesen szólva: éppenséggel a „piacon” kell keresnie a maga modelljét. „Holnap pedig menjetek a falusi korcsmába, és majd ott látjátok, hogyan viselkedik

⁵ Uo. 134–135. old.

⁶ Uo. 156., 155. és 157. old.

igazában a haragos ember. Keressétek föl a nyilvános jeleneteket; figyeljétek meg az embereket az utcán, a kertben, a piacon, a házban, s akkor lesznek igazi fogalmaitok az emberek valóságos cselekedeteiről az életben.”⁷ E nevezetes tétel mindenekelőtt azt a polgári realista zsánerfestészetet kívánja esztétikailag igazolni, amely programszerűen túlhaladta az udvari klasszicizmus Watteau, majd Boucher képviselte változatait, s a mitológiai köntösbe burkolt idill helyett a polgári hétköznapiak ábrázolására törekedett. Diderot kiváltképp nagy jelentőséget tulajdonított Greuse és Chardin művészetének; a rokokóba áthajló udvari klasszicizmussal szemben az ő példájukra hivatkozva hirdette meg azt az új festészeti realizmust, amely éppen azzal, hogy az embert valóságos életviszonyai között ábrázolja, egyszersmind az elfajzott udvari erkölcsök bírálójává, az új polgári morál előmozdítójává válik: „Az erényt szeretetreméltóvá, a bűnt gyűlöletessé, a nevetiségest kirívóvá tenni, ez szándéka minden tisztességes embernek, ki tollat, ecsetet vagy vésőt fog.”⁸ A természetelvűség követelménye így módon azonosul a művészet erkölcsi-eszmei irányzatosságának felvilágosítói elvével; Diderot, a francia felvilágosodás eszmevilágának legmélyebb képviselője és leghatásosabb propagandistája egy polgári erényekkel telített, újszerűen elkötelezett művészetért szállt síkra.

Természethűség és morális elkötelezettség egysége hatja át Diderot híres drámaelméletét is. A kiindulópont itt is az udvari művészet klasszicista modorosságának, tematikai konvencióinak és technikai-stiláris kánonjának éles és szellemes bírálata. A művileg fenségessé stilizált témákkal Diderot szembeállítja a Boileau által még annyira megvetett *Pont-Neuf*, a piac, valamint a polgári házitűzhely konfliktusait, drámai élettényeit. A természet most már nem a versailles-i parkot, hanem a valóságos emberi szenvedélyvilág elemi erejét asszociálja. Az új dráma központi témája a polgári erény, mégpedig a korrump nemesi-udvari világ züllöttségével szemben érvényre jutó harcok öntudatosságában. Diderot tisztán látta a színház roppant jelentőségét a régi rezsim ellen vívott felvilágosítói-kulturális küzdelemben. Ezért nemcsak a klasszicista dramaturgia ismeretes egységtörvényeit ítélte el, hanem azt a hagyományos felfogást is, amely a drámai műfajban csak a tragédia és a komédia létjogát ismerte el; ezért vezette be a polgári „középfajú” dráma, a *genre sérieux* mint olyan műforma

⁷ Uo. 137. old.

⁸ Uo. 169. old.

fogalmát, mely középen áll a tragédia és komédia között, s alkalmas arra, hogy új hősöket, a népből származó egyszerű embereket mutasson be, mégpedig mindennapos életükben, „természetes”-életzerű szituációikban és konfliktusaikban.

Itt újra felbukkan az a korábban már megfigyelt szempont, hogy az igazi művészet az embert mindenkor a maga reális életkörülményei között mint saját hivatásának és „rendjének” képviselőjét ábrázolja. Diderot ezt kiváltképpen az új polgári középfaajú dráma számára tartja elengedhetetlenül fontosnak. Ha a tragédia – írja – inkább egyéniségeket, a komédia viszont inkább általánosabb „fajokat” (espèces) formál meg művészileg, akkor az új polgári drámában az egyén társadalmi helyzetének, tipikus élettevékenységének, rendjének, osztályának – a „condition”-oknak – ábrázolása válik fődologgá. Semmi kétség: az új realista dramaturgia itt közeledik a polgári realizmusra jellemző típusalkotás problémájának megértése és elméleti megfogalmazása felé. Diderot a klasszicizmusra jellemző absztrakt emberábrázolással szemben elsőként körvonalazza azt az ábrázolási módszert, amely az ember világának megjelenítésében nem éri be sem az elvont-általános, sem a pusztán egyéni vonásokkal, hanem keresi az egyéni és az általános jellegzetességek bonyolult, közvetítésekben gazdag kapcsolatának, a tipikusnak a kifejezési lehetőségét. Ez volt az első, korszakos előrelépés a félreértett és egy felemás-kompromisszumos helyzetben felemás módon átértelmezett antik-arisztotelészi állásponttól az új polgári művészet tényleges gyakorlatának elméleti általánosítása felé vezető úton. A Batteux által felújított természetelvű utánzáselmélet burkából így bontakozik ki és szilárdul önálló esztétikai koncepcióvá az új polgári realista művészetelmélet.

Az elmondottakból látható, hogy a „természet” a feltörő burzsoázia ideológiájában kulcsszó és fedőfogalom: az életigazság és az ésszerűség szinonímája, a feudális múlt konvencionális-tradicionális képzetvilágának tökéletes ellenképe. Akarva-akaratlan közvetett és álcázott társadalmi tartalmakat hordoz. Az esztétika területén sem más a helyzet: a természetutánzás elve a reneszánsztól a francia forradalomig a rendi társadalom elleni ideológiai-kulturális harc egyik jelszava, az antifeudális erkölcsi és esztétikai ideál egyik lényegi mozzanata volt. A természetet utánozni ebben az összefüggésben nem jelent mást, mint leleplezni a hazug konvenciókat, a képmutatást, az élvezetek aszketikus visszafojtásának, a mértékletességnek álszent programját.

Kiváltképpen jól megfigyelhető a természetelvű esztétikának ez

a vonása annak a művészeti ágnek az esztétikai értelmezésében, amely a reneszánsz művészetelmélete szerint – gondoljunk a költő és a festő Leonardo leírta versengésére – a legkevésbé tud eleget tenni a természetutánzás követelményének: a zeneértelmezésben. Diderot ebben a tekintetben is kora legmélyebb meggyőződésének adott hangot: a muzsikusnak, ha hű akar maradni a természethez, az emberi szenvedélyek őszinte kifejezésére kell törekednie. Ezért a zeneszerző nem érheti be a Galilei által javasolt modellnek – a *commedia dell'arte* színésztípusainak – utánzásával. „... Korántse higgye – mondja Rameau unokaöccse, a muzsikus a vele vitatkozó filozófusnak –, hogy a prózai színészek játéka meg a szavalásuk mintául szolgálhat nekünk. Fenéket! Nekünk erőteljesebb játék kell, kevésbé modoros, igazabb. Az egyszerű beszéd, a szenvedély hétköznapi hangjai annál is inkább szükségesek nekünk, mivelhogy a nyelv egyhangúbb, kevésbé hangsúlyos. Az állati kiáltás, vagy a szenvedélyes emberé, megadja ezt a hangsúlyt.” Az igazi zeneszerzőnek ezért elsősorban az egyéni szenvedélyvilágát gátlástalanul kinyilvánító, kiélő ember „természetes” intonációit kell visszaadnia. „A nekünk való dallamot a szenvedély állati kiáltásának kell diktálnia. Torlódjanak egymásra ezek a kitörések. Kurta legyen a mondat, értelme félbeszakított, lebegő... Az ária csaknem mindig egy jelenetet rekeszt be, szónoklat formájában. Nekünk felkiáltások kellenek, közbevetett szavak, megállások, félbeszakítások, állítások, tagadások; mi őszintén hívunk, fohászkodunk, kiáltunk, nyögünk, sírunk és nevetünk. Nem kell szellemesség, nem kellenek epigrammák, sem csinos gondolatok. Ez igen távol esik a természet egyszerűségétől.”⁹

A felvilágosodás zeneesztétikája így jut el az intonációelmélet alapjainak kidolgozásához: mivel a zene az a művészet, mely a legkevésbé túri a személyiség igazi lényegét elfedő látszatot, s legsajátabb formáláselveiből – elsősorban a dallamosságából – következően leszámol a bensőséget gúzsba kötő konvenciókkal, és mivel a dallam az emberi természet legbensőbb lényegét tárja fel, azért az igazi zeneszerző mindennekelőtt tipikus emberek tipikus hanghordozását ábrázolja. Grétry egyik anekdotája szellemes példával világítja meg a „természetes” intonációkra épülő zenének ezt a tipizáló, defetiszizáló-realista alapjellegét:

„Valamelyik irodalombaráttal egy ízben arról beszélgettem, hogy a szavak ejtésének minden árnyalatát meg lehet rögzíteni írásban; ő

⁹ D. Diderot: *Rameau unokaöccse*. Budapest, 1958. 77. old.

tagadta ennek a lehetőségét, s arra kért, lássam egyszer vendégül, hogy részletesebben megvitathassuk ezt a témát. – Amint belép hozzám, kissé leereszkedő hangszúllyal köszönt rám: »Jónapot, uram!« Nyomban ugyanúgy viszonzottam, ugyanazokat a hangokat énekelve: *ut, sol, sol, sol, ut . . .* Mire ő máris félig feladta álláspontját.

Érdekes és mulatságos volna jegyzékbe foglalni mindezeket a köszöntéseket, a »Jónapot, uram«, a »Jónapot, kedves barátom« és egyéb szólamokat a maguk valódi intonációjával; jól kitűnne belőle, hogy a hiúság milyen hatalmas zenemester, s hogyan változik a köszöntés hangsora az emberek társadalmi állása szerint.

Egy ilyen »Jónapot, uram« többnyire elég a számomra ahhoz, hogy valakinek az elbizakodottságával vagy naivitásával nagyjában tisztába jöjjenek. Mert a jó modor vagy a színlelés leplezi az ember igazi valóját, amikor társalog; de ahhoz még nem ért, hogy a hanglejtésében is színleljen. És ezzel, úgy hiszem, az emberiséget dicsérem.

Ugyanaz a mondat, ha különböző emberek különböző helyzetekben ejtik ki, új meg új árnyalatokat nyer; s egyedül a valósághoz hű deklamáció avathatja a zenét olyan művészetté, amelynek alapelvei a természetben gyökereznek.”¹⁰

Lesage sánta ördögének előbb fel kell emelnie a háztetőket, hogy meglesse-felfedje az emberi sorsok és viszonyok rejtett titkait. Grétry muzsikusanak nincs szüksége ilyen ördögi fogásra ahhoz, hogy fellebbentse a lényegét elfedő látszat függönyét: neki megadatott, hogy elejtett szavak indulatszülte hangsúlyaiból, a leghétköznapibb élőbeszéd emocionális töltésű dallamából felrajzolja a jellem igazi képmását. A természetelvűség ezúttal az affektusok őszinte és konvencióktól nem akadályozott ábrázolásának követelményét támasztja az új realista művészettel szemben.

Az új esztétikai koncepció mindazonáltal még a felvilágosodás legjelentékenyebb gondolkodóinál is *polgári* elmélet marad; progresszív alakját is jellemzik a polgári világnézet belső – osztályszerű és világnézeti – ellentmondásai. Itt mindenekelőtt a progresszív polgári materializmust is átható metafizikus jelleget kell kiemelnünk; ez az, ami esztétikailag is útját állja a valóságos művészeti gyakorlatban érvényesülő dialektikus törvényszerűségek megértésének.

Mechanikus materialista alapon megmagyarázhatatlan marad mindenekelőtt a művészi forma problémája. A nagy reneszánsz teoretiku-

¹⁰ Idézi: Szabolcsi Bence: *Régi muzsika kertje*. Budapest, 1957. 94–95. old.

sok, akik még hozzá maguk is zseniális művészegyéniségek voltak, még egyszerűen intézhették el e problémát. Leonardóhoz hasonlóan a természetet – mind a külső „anyatermesztet”, mind az azt reprodukáló „második”, belső, emberi természetet – eleve harmonikusan megformálnak tekintették, s így a természetutánc követelményét közvetlenül egybekapcsolhatták a harmonikus kompozíció követelményével. A felvilágosodás teoretikusai viszont a polgári fejlődés egy magasabb szakaszán már kénytelenek voltak túllépni azon az állásponton, amely szerint a természet – beleértve az ember társadalmi környezetét – eleve harmonikus rendet mutat. A polgári realizmus elméletét már nem lehetett a klasszikus mértéktartás elvére felépíteni; Diderotnál a természet hű ábrázolása éppenséggel a mérték hagyományos kategóriájának diszkreditálásával függ össze. Itt azonban felmerül a kérdés: hogyan ábrázolja, hogyan fogja össze kompozícióvá a művész a parttalanul áradó élettényeket, a kimeríthetetlen természet és a gátatlan szenvedély világát?

Helvetius például ezt a kérdést a drámai ábrázolás összefüggésében így tette fel: „Miben utánozzák hát a nagy költők a természetet? Abban, hogy szereplőiket mindig annak a szenvedélynek megfelelően beszéltetik, mely szenvedély hőseiket hevíti.” Ezt a követelményt, tudjuk, a klasszikus tragédia hősei nem teljesítik: a patetikus deklamáció, mértéktartó visszafogottsággal, csak egy bizonyos határig fejezi ki az egyéni szenvedélyvilágot. Helvetius a klasszicista normákkal szemben hangsúlyozza: „A hősnak a színpadon mindig jellemének és társadalmi helyzetének megfelelően kell beszélnie. A költő ebben a tekintetben nem lehet eléggé pontos utánzója a természetnek.” Ebből következik a tipizálás követelménye: a drámaköltő „gyakran egy félórás társalgásban sűríti össze mindama jellemvonásokat, amelyek hősének teljes életén szétszórva találhatók. Lehetséges, hogy Molière az ő fősvényének ábrázolásához évszázadának valamennyi fősvényét felhasználta. Pheidiaszaink is hasonlóképpen cselekszenek, amidőn Héraklészeik megalkotásához minden erős embert mintául vesznek”.

Helvetius itt közeljut a drámai forma voltaképpeni belső törvényeinek megértéséhez. A szenzualista természetelvűség alapján azonban a művészet nyújtotta megismerés elvileg maga sem lehet más, mint a megismerés általában: megtörtént események, létező tárgyak érzékelése, illetve az érzetek kombinációja. „Minden eszménk érzékeink révén jut el hozzánk. Az ember csak annak alapján alkot, amit maga előtt lát. Hogyan lehetséges elképzelnünk valamit a természetten kí-

vül, és ha feltételezzük, hogy elképzeltük ezt, milyen eszközökkel juttathatjuk ennek eszméjét az emberekhez? Olyanformán – válaszolom erre a kérdésre –, hogy az, amit például egy leírásban újszerű kompozíciónak nevezünk, voltaképpen nem más, mint már ismert tárgyak újszerű elrendezése.” Helvetius elvileg elismeri a művészi alkotó tevékenység jogát a készen talált természeti elemek átrendezésére, tehát a művészi kompozícióra. Ámde a továbbiakban már képtelen a természetutánzás kategóriájával magyarázni ezt a formáló eljárást. Ezért visszatér az ismert Batteux-féle állásponthoz, mely szerint a költő – így a drámaíró is – a *szép* természetet ábrázolja, pontosabban: megszépíti a természetet. Helvetius gondolatmenete mintapéldája az egész polgári ideológia egyik jellemző sajátosságának: ahol a mechanikus materializmus képtelen egy valóságos jelenség valóságos összetettségét a maga világnézeti-módszertani premisszái alapján megérteni, ott elkerülhetetlenül idealizmusba csap át. Helvetius szerint a költészet a megismeréshez hasonlóan rendelkezik absztraháló képességgel; ezért megengedett az allegorizálás: „semmi meglepő nincs abban, hogy a költészet megszemélyesítette, sőt istenítette az erőt, az igazságosságot, az erényt, a láz, a győzelem képzeletbeli lényeit, melyek végelemzésben nem mások, mint maga az ember, az ember mint erős, igazságos, erényes, beteg, győzedelmes stb.”¹¹ A természet ilyesfajta művészi megszépítése a gyönyör, az élvezet természetes emberi szükségletéből ered.

Diderot következetesebben ragaszkodik a természetelvű művészet-felfogás materialista alapjaihoz, de éppen ezért a formaproblémával kapcsolatos álláspontja talán még ellentmondásosabb. Felemásnak, következetlennek tartja a „szép természet” utánzásának jelszavát, s elutasítja az allegorizálást is: „Nem tűrném . . . – írja a festőművésztől szóló értekezésében – allegorikus és reális valóknak a keverékét. Rubens bámulói ezért haragos villámokat szórnak majd rám; de nem bánom, ha csak a jó ízlés és az igazság felém mosolyognak.”¹² A természet megszépítésének és a művészietlen allegóriának az elutasítása azonban még csak negatív válasz a kompozíció problémájára. Diderot ismeri magát a problémát; tudja, hogy a művész alkotó tevékenységének szükségképpen meg kell formálnia a témában adott tárgyakat és eseményeket. Esztétikájának világnézeti alapjai arra ösztönzik már-

¹¹ Helvetius: *Az emberről*. Budapest, 1962. 371–372. old. (valamennyi idézet).

¹² D. Diderot: *Válogatott filozófiai művei*. II. köt. 167. old.

most, hogy a formát magát is természetelvűnek fogja fel. Ilyen értelemben beszél – mint láttuk – arról, hogy a deformált alak, a rút emberi test megjelenítése is megengedett, ha a művészet a nem szép testformát az életkor és a *conditionok* következményeként, tehát realista tipizálással ábrázolja. Ebben a tekintetben egyetért Helvetiussal: a természet utánzása megköveteli, hogy a drámaíró úgy beszéltesse hőseit, hogy azok őszintén feltárják előttünk egyéni szenvedélyvilágukat. Ám fennmarad a kérdés: mennyiben változtathatja meg a művész a természet formáit? Diderot válasza nem egyértelmű. Egyrészt hangsúlyozza, hogy a szerkezet, a kompozíció legfőbb alapelve a közérthetőség. „Egy kép szerkezete, melyet minden fajta nézők tömege előtt állítunk ki, hibás lesz, ha egy közönséges józan eszű ember meg nem érti . . . Tiszta és kín nélkül való élvezetet kívánok és hátat fordítok a festőnek, aki valamely megfestendő jelképet, rejtvényt ad föl nekem.”¹³ Másrészt mélyen szkeptikus a természeti formák mélyrehatóbb megváltoztatásával szemben. Meddig lehet elmenni a természeti jelenet átrendezése terén? – teszi fel a kérdést a kompozícióval kapcsolatban. „Nem tudom. De semmi esetre sem szabad csorbát ejteni a kifejezésen, a téma hatásán.”¹⁴ A festőnek számot kell vetnie azzal a nehézséggel, hogy műve egyetlen pillanatba sűríti az ábrázolt mozgást, a cselekményt. Ám az az „átírás”, amely ilyen alapon szükségessé válik, szerinte nem válhat hűtlenné a jelenségek objektív szerkezetéhez. Végso soron tehát a kompozíció alapelveit maga a természet sugallja: „. . . az elrendezés elválaszthatatlan a kifejezéstől . . . (a témában adott jelenségek természetes ábrázolásától – Z. D.) . . . lehet elrendezés kifejezés nélkül, sőt ez nagyon gyakori eset . . . az elrendezés nélkül való kifejezést . . . ritkábbnak tartom . . .”¹⁵

A kompozíció szerepének ez a lebecsülése természetesen relatíve jogosult. Amikor Diderot – ebben is az egész felvilágosult esztétika reprezentánsaként – a legélesebben bírálja a gótika, a barokk túlbonyolított szerkezeteit, a „természetellenes” kompozíciót, amellyel szerinte az udvari klasszicizmus sem tudott gyökeresen leszámolni, akkor történetileg jogosult harcot folytat az új polgári művészet demokratikus közérthetőségéért. A formaprobléma elsúlytalanítása ugyanakkor a természetelvű művészetfelfogás mechanikus materialista világnézeti alapjainak és társadalmi tartalmának problematikussá-

¹³ Uo. 164. old.

¹⁴ Uo. 166. old.

¹⁵ Uo. 170. old.

gáról is tanúskodik. A felvilágosodás materialista esztétikája végső soron nem tudta helyesen értelmezni az alkotó művészi szubjektivitás szerepét, természetelvűségéből következően hajlott a művészeti jelenségek történetietlen megítélésére. Ha az új művészet lényegi jegye „az igaz, a jó és a szép szentháromsága”, ha lényegi tartalma a valóság természetű visszatükrözése, kulturális küldetése pedig az „erény” szolgálata, a felvilágosítás, akkor a múlt művészete többé vagy kevésbé egyértelműen egyszerű tévelygésnek tekintendő, a jövő pedig azonos az új felismeréseket örök igazság rangjára emelő jelennel. Itt is a polgári történetiszemlélet ambivalenciája tárul elénk.

Ez az ellentmondásosság természetesen a francia forradalom előtt még csak csíraformában létezett: a burzsoázia az antifeudális erők vezetőjévé vált, s az időleges érdekközösség egy ideig elfedte a természetelvű esztétika polgári osztálytartalmát s világnézeti alapjainak ingatagságát. Ám bizonyos tünetek már a forradalom előtt jelezték az új esztétikai koncepció belső ellentmondásosságát. Ezért nem lephet meg bennünket, hogy a mechanikus-természetelvű művészetfelfogásnak már a felvilágosodásban is volt ellenzéke; olyan opposíció, amely a továbbfejlődés lényeges mozzanatait előlegezte. A felvilágosodásban valóságos egységet az osztálytartalom alkot: benne a feudális rend elleni polgári osztályharc ideológiája ölt testet. De ha csupán arra gondolunk, hogy a rendi társadalom politikai és kulturális Bastille-jainak polgári ostroma mindenkor és mindenütt sajátos történelmi feltételek között, továbbá nemzeti formákban ment végbe, máris beláthatjuk, mennyire tarthatatlan a korszak esztétikai koncepcióinak sematizáló közös nevezőre hozása.

Ebben az összefüggésben mindenekelőtt a világnézeti alapállás különbségére kell figyelnyünk. Már utaltunk a francia felvilágosodás „klasszikus” voltára, arra a gondolati erőre és következetességre, amely a 18. század legfejlettebb francia gondolatrendszerének felépítésében megmutatkozott. Ez a megalkuvást nem ismerő következetesség az angol, különösen pedig a német felvilágosodásból hiányzik. Az angol felvilágosodás erkölcs- és művészetfilozófiáját az ún. dicsőséges forradalomban létrejött osztálykompromisszum szelleme hatja át, s mint legjelentősebb képviselőjénél, Shaftesburynál világosan látható, fővonala az idealizmus hatása alatt marad. Az idealista alapjellel még szembeötlőbb a német felvilágosodásban. Az angol moralisták egy forradalmi fellendülést követő korszak ideológusai, s ez a fellendülés – bár kompromisszumokba torkolt – utat nyitott a kapita-

lista gazdasági fejlődés éppenséggel klasszikus formájának kibontakozásához. A német aufklärizmus viszont mindvégig rabja maradt a német „nyomorúságnak”, a nemzeti egység hiányát és a nyárspolgári hagyományokat konzerváló politikai szétszaggatottság kicsinyes viszonyainak, a feudális megkötöttségek egyre anakronisztikusabbá váló kísértetvilágának; idealizmusa következképpen nem a hatalomban részes nagyburzsoázia kompromisszum-keresését, hanem a progresszió nyárspolgári gyengeségeit alakítja hangsúlyozottan konzervatív világgéppé. Az angol és a német felvilágosodás fővonala mégis meg egyezik egymással abban, hogy szemben áll a nemzeti kultúra hagyományaként (a 17. századi angol materializmus) vagy a kor vezető (francia) ideológiájaként jelentkező materializmussal.

A fejlődés egyenlőtlensége jut kifejezésre abban az ismert filozófia-történeti tényben, hogy ez az antimaterialista ellenzék nemcsak a regresszív ideológiai tendenciákkal teli kompromisszum hordozója, hanem magában foglalja a mechanikus materializmus egyes metafizikus vonásainak gyakran éles elméjű kritikáját is. Ám itt újra élénk bukkann a polgári ideológia fejlődésének leküzdhetetlen antagonizmusa: a metafizikus korlátoltságon túljutó irányzatok általában feladják a polgári progresszió materialista alapfelfogását, s a metafizika kritikájából nyert dialektikus gondolatelemeket idealista gondolatrendszerek torzító keretei közé préselik. Köztudott dolog, hogy ez az ellentmondásos törekvés a klasszikus német filozófiában jelentkezik a legkiélezettebb formában. Csírát azonban már a felvilágosodáson belül is megfigyelhetjük.

Esztétikatörténetileg a kulcskérdés természetesen itt is az utánzás- elv értelmezése. Láttuk, hogy a természetutánzás követelménye a mechanikus materialista ismeretelmélet, a szenzualizmus értelmezésében egyjelentésű a belső, emberi természet realista megjelenítésének elvével. Bármilyen problémamentesnek látszik mármost a „külső” és a „belső” természet naiv azonosítása, mégsem kerülhetik meg azt a kérdést: mi teremt formálás- és szerkesztésbeli különbségeket az egyes művészeti ágak és műfajok között? A művészeti ágak egymáshoz való viszonyának, rendszerének, „felosztásának” kérdésköre ez, amely a mechanikus materializmus talaján nem kapott és nem is kaphatott fogalmilag kellőképpen éles, tudatos megfogalmazást. Csak az angol, főként pedig a német felvilágosodásban válik központi kérdéssé az egyes művészeti ágak sajátossága, a közöttük húzódó „határvonalak” kijelölése.

Az úttörés érdeme az angoloké. James Harris már a 18. század negyvenes éveiben kísérletet tett a zene rendszertani helyének meghatározására. Szubjektíve még ragaszkodik az arisztotelészi alaptételhez: elismeri mindegyik művészeti ág mimetikus jellegét. Figyelme azonban a zene affektuózus-érzelmi hatékonyságára összpontosul, amelyet természetesen nem lehet kielégítően megmagyarázni a festészet vagy a költészet alkotásaiból absztrahált utánzás-kategóriával. Ezért a mimézis fogalmát Harris mondhatni kettéhasítja természetutánzás és affektuskifejezés ellentétes pólusaira. Innen már csak egy kis lépés az a felismerés, hogy maguk a művészeti eszközök és szerkesztéselvek is kétfélék. A zene csakúgy, mint a költészet, szukcesszív sort alkotó eszközökkel komponál, a festészet viszont szimultán jelekkel ábrázol. Harris követői még továbbmennek. Avison az első, aki nem „utánzást”, hanem par excellence érzelemkifejezést vár a zenétől. Beattie-nél és Twinningnél azonban ez a megkülönböztetés éles ellentétté mélyül: a zene szerintük elvileg nem-mimetikus művészet, s ezért teljesen különálló osztályt alkot a művészetek rendszerében.

Szemléletesen tárul itt eléink a polgári világkép antagonisztikus mozgása. Miután a zene sajátos katartikus hatását a mechanikus materialista tükrözésselmélet képtelen a saját eszközeivel megmagyarázni, az esztétika kénytelen-kelletlen feladja a materialista tükrözésselméletet, s a természetelvűség kategóriájával kevésbé megközelíthető dialektikus esztétikai problémákra végső soron idealista álláspontból igyekszik választ adni. Ám a polgári progresszió ideológiájában még ez a visszalépés is termékeny: utat tör dialektikus problémák dialektikus megoldása felé.

Jól megfigyelhető ez a 18. század angol esztétikájának nevezetes diszciplínájában, az ún. zsenielméletben. Megteremtője, Young, az utánzáselmélet nem-mechanikus interpretációjára tett kísérletet. Ezért különböztette meg egymástól a legnagyobb nyomatékka az utánzást mint „imitációt” és mint valódi, alkotó művészi tevékenységet. Az imitációra törekvő író – Young itt elsősorban a klasszicista receptesztétika követőire gondol – a „régiek” bűvöletében él, valósággal bálványozza a régi korok ízléskánonját. Ám az igazi művészt eredetisége teszi zsenivé. Az eredeti író áttör a készen kapott szabályok tiltó korlátaiban, s mintaképek másolása helyett friss szemmel az „eredeti” természetet figyeli meg és követi művészileg. Shakespeare csakúgy, mint Homérosz vagy Pindaros azért vált zseniális művésszé, mert elsősorban az élet és az ember „könyvét” tanulmányozta, nem

az iskolás költői szabályokat. Következésképpen a nagyok, az eredeti zsenik szellemében az alkot, aki nem műveik tematikus, formai vagy stiláris jellegzetességeit utánozza, hanem azt a szellemet, amely műveikben megtestesül, s aki szolgálai imitáció helyett az élet, a korszak valóságos emberi problematikáját jeleníti meg, és így maga teremti magának szabályokat. Wagner felejtethetlen operahőse, Hans Sachs ugyanebben a szellemben válaszolja a „mesterdal” szabályai után kérdezősködő ifjú dalnoknak: Ön állítja fel, aztán követi őket (*Nürnbergi mesterdalnokok*, III. felv.). Young annyira következetes az eredetiség e kritériumának meghatározásában, hogy Homéroszhoz képest még Vergiliust, Shakespeare-hez képest még Miltont is többé-kevésbé imitáló költőnek tartja.

Ezen a ponton azután az angol felvilágosodás nemcsak a művészi szubjektivitás problematikáját teszi a helyére, kiemelve az eredetit teremtő munka jelentőségét a valóság művészi mimézisében, hanem egy másik területen, a történetiség területén is hozzákezd a francia fejlődésben uralkodóvá vált mechanikus-metafizikus szemlélet kritikai túlhaladásához. Természetesen a francia felvilágosodás sem volt olyan értelemben és mértékben történetietlen, ahogyan azt a későpolgári szellemtörténeti irányzatok egyes esztétikatörténészei állítják. A felvilágosítói pozíció éppenséggel nem zárta ki az antik poliszdemokrácia felújításának reményét; ilyen módon a felvilágosult jelen nemcsak szembeszáll a múlttal, a „sötét” középkorral, hanem egyszerűen kapcsolódik is hozzá. A klasszicizmus bírálata itt legfeljebb annyit jelent, hogy az abszolút monarchia által eszményített római cezarizmussal szemben a nagy francia felvilágosítók mindenekelőtt az athéni poliszra apellálnak, pontosabban: a virágkor athéni poliszára, amelyben a kultúra demokratikus nyilvánosságát, a magasrendű citoyen-erényeket és a művészet plebejus elkötelezettségét, egyszerűségét, közérthetőségét dicsérik. Az alapelképzelés mégis a társadalmi és kulturális haladásnak egy olyan felfogása, mely szerint a múlt minden tévelygését egy csapásra megszünteti a gondolkodó elmék felvilágosodása, az Ész birodalmának megvalósulása.

E szemlélet történetietlensége még Rousseau történet- és művészetfelfogásában is megjelenik. Rousseau természetelvűsége, ahogyan az a „vissza a természethez!” jelszavában megfogalmazódott, voltaképpen az emberi társadalom ellentmondásos történeti fejlődésének belátásán alapult; a „természethez” való visszatérés itt nem egyszerűen az őállapot „természetes” boldogságához, az emberek közti egyen-

lőtlenséget nem ismerő harmóniájához való *visszatérést* jelenti, inkább plebejus-radikális utópiát a citoyenek ama társadalmáról, amelyben a magántulajdon és a rendi-osztályszerű egyenlőtlenség nem fordítja szembe a magánembert a közösséggel. Mármost Rousseau a civilizatorikus elidegenedés bírálatát kiterjeszti a művészetre is, lévén az szerinte az uralkodó rétegek, a vagyonosok henye fényűzésének eszöke. A művészeti luxusnak ez a plebejus elítélése azután olyannyira következetes, hogy egyes-egyedül a korai „természetes” állapotok művészetének, illetve a görög polisz virágkora demokratikus művészeti kultúrájának hajlandó maradandó történeti értéket tulajdonítani; az összes többi korszak egyetlen művészeti dekadencia. Elég, ha csupán egyetlen példára utalunk. Rousseau a francia zenéről írott híres levelében (1753) így nyilatkozott a barokk zenei forma egyik legnagyobb vívmányáról, a fúgáról: „Nem állítom, hogy teljesen lehetetlen megőrizni egy fúgában a dallam egységét, azzal, hogy a hallgató figyelmét ügyesen egyik szólamról a másikra irányítjuk, amint a téma itt vagy ott megjelenik; de ez a munka oly fáradságos, hogy jóformán senkinek sem sikerül, s annyira hálátlan, hogy sikere alig kárpótol a ráfordított fáradságért . . . Ami pedig az ellenfúgákat, kettős- és tükörfúgákat, szűkmeneteket és egyéb nehéz ostobaságokat illeti, ezek nyilván a barbárság és a rossz ízlés maradványai, melyek – gótikus székesegyházaink kapuzatához hasonlóan – csak gyalázatára maradtak fenn azoknak, akiknek elég türelmük volt megalkotásukra.”¹⁶ A művészeti múlt ily módon csupán a „barbár ízlés” példázata.

Az angol Richard Hurd éppen ezt a történetietlen művészetszemléletet veszi célba. Ha például jóformán az egész francia felvilágosodás élesen elítéli a „gótikus modort”, akkor Hurd kiemeli: nem lehet valamely korszak stíluseszményét egy másiknak az esztétikai ideáljával mérni; az adott összefüggésben: a gótikus dómnak nem lehet mértéke a klasszikus görög templom, a fúgát, a bonyolult polifón zenei szerkezeteket nem lehet pusztán az ősi egyszólamú énekhez viszonyítva megítélni. Szigeti József így jellemzi Hurd álláspontját: „Ahhoz . . . , hogy a művészet alkotásait megértsük, egy bizonyos történelmi, relatív látás szükséges. Még azt is látja, hogy azért van valami közös a gótikus katedrálisban és az antik templomban, és hogy ez a közös valami olyan mérték, az építészet eszméje, amely feltétlenül szükséges ahhoz, hogy megítélhessük a különböző építészeti alkotások

¹⁶ Idézi: Szabolcsi Bence: *Régi muzsika kertje*. 74. old.

építészeti jellegét, vagyis, hogy az építőművészethez tartoznak-e... nála a történelmi, relatív látás nem vált relativizmussá.”¹⁷ Ugyanilyen dialektikus árnyaltság jellemzi Hurdnek azt az elemzését is, amelyben az antik és a feudális eposz összehasonlítására tesz kísérletet. Az epikai kompozíció szabályairól eközben bebizonyítja, hogy nem időtlen-elvont normarendszerek: a különböző strukturális modellek mögött az adott kort jellemző élettények állnak. Elméleti megoldásai ilyen módon messze többet jelentenek, mint holmi liberális toleranciát; a természetelvű tükrözéselmélet metafizikus korlátainak lebontása felismerhetővé teszi a művészeti forma társadalmi-történeti meghatározottságát. Shakespeare „rehabilitálása” Youngnál, a gótikus stílus művészi értékének újrafelfedezése Hurdnél, vagy a középkori egyházi zene esztétikai méltánylása Herdernél tünetszerűen jelzi a mechanikus-természetelvű felfogás dialektikus korrekciójának lehetőségeit és szükségességét. A magára találó polgári esztétika szembenéz a művészet és a műforma történetiségének, történetileg változó szerkezeti sajátosságának bonyolult problematikájával.

A felvilágosodáson belül jelentkező történeti és dialektikus gondolatemek a legmagasabb színvonalon és a legvégiggondoltabban Lessing elméleti életművében, elsősorban a *Laokoón*-elemzésben és a nevezetes *Hamburgi dramaturgiá*ban jelentkeznek.

Nem Lessing volt az első, akinek esztétikai érdeklődése a hellenisztikus korszak szobrászatának nevezetes alkotására, a Laokoón és két fia haláltusáját ábrázoló szoborcsoportra összpontosult. Winckelmann, az aufklärizmus irányában fejlődő klasszicizmus neves műtörténész képviselője is már behatóan elemezte ezt az alkotást. A demokratikus Athén művészetéért lelkesedő Winckelmannnt elsősorban a léleknek az az emelkedett nyugalma ragadta meg, amely a kígyók ölelésében vergődő főpap arckifejezésén megfigyelhető, s amely még a halál előtti borzalmas pillanatokban is az antik életeszmény – a kontempláció, a sztoikus szenvedélymentesség – megőrzéséről tanúskodik. Az antik bölcs, a maga poliszával harmonikusan azonosuló állampolgár magatartása ez, s Winckelmann szerint ez az éthosz volt a görög művészet eszményi szépségkánonjának az alapja. Az igazi szépség eszerint a „nemes egyszerűség és csendes nagyság” megjelenítésén alapul; valamennyi művészet klasszikus remekeiben a szépségnek alárendelik a pillanatnyi egyéni lelkihangulatot kifejezőt, a „jellegzetest”. Innen

¹⁷ Szigeti József: *Bevezetés a marxista-leninista esztétikába*. Budapest, 1971. 53. old.

van, hogy a trójai főpap, akit saját poliszáért végzett tevékenysége miatt sújtott az ostromló seregeket támogató isten büntetése, haláltusájában sem üvölt, csak sóhajt. Winckelmann esztétikai eszménye jellegzetesen átmeneti: már szakított az udvari klasszicizmusra jellemző felfogás egész sor lényeges elemével (például a római cezarizmus eszményítésével), s az új citoyen-esztétika erkölcsi pátozát fejezi ki, de a sztoikus bölcs passzív-szemlélődő magatartásának eszményítésével még mindig a szenvedélyek leküzdésének, a klasszicizáló fegyelemnek álláspontján maradt.

Lessinget már nem elégítette ki ez az álláspont. Ő már a felvilágosodás legfejlettebb, plebejus-humanista szakaszának személy szerint is egyedülállóan éleslátó képviselője, aki drámaírói tevékenységével csakúgy, mint kritikusként és esztétaként hadat üzent az elmaradott német viszonyoknak, s hallatlan következetességgel fogalmazta meg az antifeudális progresszió művészeti-kulturális programját. Ennek középpontjában – éppúgy, mint a francia felvilágosodás érett gondolkodóinál – az új polgári realizmus elmélete állott.

A *Laokoón* ennek a továbbfejlesztésnek kiemelkedően értékes dokumentuma. Lessing mindenekelőtt Winckelmann elméleti végkövetkeztetéseit akarja korrigálni. Szerinte a szenvedélyek visszafogása, a „nemes egyszerűség és csendes nagyság” eszménye az antikvitásban sem számított valóban egyetemes esztétikai alapelvnek, minden művészeti ágra érvényes szépségkánonnak. Egyszerű a bizonyítás: az eposzköltők éppenséggel nem tekintették szabálynak a szenvedélyvilág visszafogott ábrázolásának az antik szobrászati alkotásban megvalósított normáját. Ellenkezőleg: Laokoón Vergilius *Aeneis*-ében például fájdalmában „rémült ordítással csak bóg az egekre”. Az előrelátó hazafi, a melegszívű apa tehát tud üvölni, szenvedélyvilágát az *epikai* alkotás szélsőséges megnyilvánulásaiban is feltárja előttünk. Lessing tehát elfogadja a winckelmanni elemzés kiindulópontját: a görög *plasztika* valóban mértéket tart az affektuskitörések ábrázolásában, a „kifejezőt” és a „jellegzetest” valóban alárendeli az erkölcsileg tartalmas szépség törvényének; innen a szenvedély tetőpontjának kizárása a szobrászati ábrázolás lehetséges tárgyai közül, innen a kulminációs pontot megelőző „termékeny pillanat” kiválasztásának plasztikai követelménye. Ám e korlátozás csak a képzőművészetekre vonatkozik. Homérosz megsebzett hősei tudnak üvölni fájdalmukban; a nagy költői alkotásokban elénk tárul az indulati-szellemi élet teljes, felviharzó folyamata, egészen a végső csúcspontokig.

Ebből következik, hogy az elméletnek meg kell állapítania az egyes művészeti ágak „természetutánzásának” sajátosságait, meg kell húznia az egyes művészetek és műfajok közötti határvonalakat. A *Laokoón* alcíme – *A festészet és a költészet határaitól* – ugyanerre utal. Lessing érzékelteti, hogy e sajátosságok és határok nem a művészeti ágak pusztán tematikus értelemben vett tárgyával függnek össze: hiszen ugyanazt a történelmi-mitológiai eseményt többféle művészeti ág – az adott esetben a szobrászat és az epika – egyként ábrázolhatja. Az elkülönböződés alapja végső soron az *ábrázolásmódok* szétválása: a „természetet” minden művészet sajátos komponálási móddal, sajátos „átírásban” ábrázolja, „utánozza”. A *Laokoón*ban vizsgált két nagy művészetcsoport – a képzőművészet és a költészet – különbsége tehát nem azon a régi közhelyen alapul, hogy az előbbi *térbeli*, az utóbbi *időbeli* művészet. Lessing ugyan különbséget tesz közöttük legadekvátabb tárgyuk szerint: a képzőművészet térbeli *testeket*, a költészet időbeli *cselekményeket* ábrázol. A lessingi koncepció legtermékenyebb gondolata mégis az a felderengő felismerés, hogy egyfelől a testek térbeli egymásmellettiiségét megjelenítő képzőművészet, másfelől a cselekvéssorok időbeli egymásutánját ábrázoló költészet *sajátosságai* éppen *azonosságukból*, nevezetesen érzékletes eszközökkel megvalósuló valóságtükröző funkciójukból válnak érthetővé. A szerkesztéselvek tehát éppen abban különböznek egymástól, ami egyszersmind lényegi azonosságukat adja, ami művészetté, tehát a „természet” – mindenekelőtt az emberi természet – érzékletes „utánzásává” teszi őket. Mert minden művészet a valóság érzéki megjelenítése céljából kényszerül arra, hogy sajátos transzformációban állítsa eléink az objektív élettényeket. A festészet, általában a képzőművészet a valóság konkrét mozgásfolyamatait egyetlen *punctum temporis*, egy jól megválasztott időpont tipikus mozzanatába sűríti, tehát olyan „termékeny pillanatban” jeleníti meg a tárgyi-emberi világ objektív térbeliségét, amelynek mind előzményei, mind következményei érzékelhetők. Az időbeliség itt megszűnik és megmarad, amennyiben a tárgyi egymásmellettiiség feloldott elemévé válik. Másfelől a költészetnek – de éppúgy a zeneművészetnek is – szukcesszív cselekménnyé, tartalmas időbeliséggé kell transzformálnia a konkrét tárgyiasságot; szimultaneitása felszívódik az időbeli szukcesszivitásban. Az egyik legszebb idevágó lessingi bizonyíték Akhilleusz pajzsának homéroszi „leírása”. A tárgyi világ objektív jelensége itt nem statikus magánvalóságában kap ábrázolást, hanem az emberi világra vonatkoztatott

dinamikájában. Homérosz külsőleges leírás helyett valóságos keletkezéstörténettel szolgál, megmutatva, hogyan kovácsolta ki a nagyhírű fegyvert föld alatti műhelyében a sánta kovácsisten, Héphaisztosz. Lessing hangsúlyozza: az epikai költészetben semmiféle leírás nem pótolhatja az elbeszélést. Elbeszélés nélkül az epika nem tudja betölteni művészi hivatását: nem tud érzékletes képet adni a természetről, az emberi világról. Lessing ilyen módon nemcsak a két művészet-típus differenciálódásának alapját, a szerkesztésmódok ellentétét ragadja meg, hanem a maga korában egyedülálló éleselméjűséggel felvillantja az ellentétek belső egységét is, az ellentétes irányú szerkezeti transzformáció objektív alapjának végső azonosságát.

A szerkesztéselvek elhatárolásának igénye ugyanakkor egybefonódik nála az esztétikum lényegi szerkezetének differenciált elemzésével. Mint Winckelmann, Lessing is felveti a szépség kérdését, illetve azt a jellegzetesen újkori esztétikai problémát, hogy mikor s mi módon válhatnak az objektív valóság rút léteitényei művészi megformálás tárgyaivá. Lessing alapfelfogásából a felvilágosult humanizmus szelleme sugárzik: a diszharmonikusban ő végső soron barbár és emberellenes léteitényt lát, amelyet az emberiség humánus orientálásának feladatát komolyan vevő művészet nem jeleníthet meg a maga közvetlen rútságában. A művészet „felvilágosító”, humanizáló-nevelő funkcióját ugyanis Lessing egybekapcsolja az objektív világ jelenségei között eligazító, szelektáló és koncentráló szerepével. Ilyen összefüggésben új értelmet nyer a „szép természet” utánzásának ismert batteux-i jelszava. Lessing a spinozai világkép dialektikus elemeiből építi fel a művészi kompozíció lényegéről vallott meggyőződését: „A természetben minden összefügg mindennel; minden kereszteződik egymással, minden váltakozik mindennel, minden átalakul. Ámde ebben a végtelen változatosságban a természet színjáték csupán egy végtelen szellem számára. Hogy véges szellemek is élvezhessék e színjátékot, meg kellett szerezniük azt a képességet, hogy korlátozzák a természetet, holott neki nincsenek korlátai; meg kellett szerezniük a különválasztás képességét és azt, hogy figyelmüket tetszés szerint irányíthassák.

Ezzel a képességgel élünk az élet minden pillanatában; enélkül nem is volna számunkra élet; a túlságosan különböző érzések miatt nem éreznénk semmit, állandóan a jelen benyomás rabjai lennénk; álmodnánk, anélkül, hogy tudnánk, mit álmodunk.

A művészet hivatása az, hogy felmentsen bennünket a szépség bi-

rodalmában ez alól a különválasztás alól és megkönnyítse figyelmünk rögzítését. Mindazt, amit a természetben egy tárgytól vagy különböző tárgyak összefüggésétől, akár az idő, akár a tér tekintetében, gondolatban elválasztunk vagy elválasztani szeretnénk, azt a művészet valóban elválasztja, s ezt a tárgyat vagy a különböző tárgyaknak ezt az összefüggését olyan tisztán és nyilvánvalóan állítja elénk, amennyire csak az érzések megengedik, amelyeket fel kell kelteniök.”¹⁸

Realizmusnak és humanizmusnak egymást átható belső egysége tehát az az alap, amelyen állva Lessing művészetellenesnek tartja a rút közvetlen ábrázolását. Ámde a művészetek e tekintetben sem egyformán oldják meg formaproblémáikat. A képzőművészetek Lessing szerint a legkevésbé alkalmasak a deformált, a torz megjelenítésére; a részeinek szimultán egymásmellettiségében elénk állított rút csak ellenszenves, hatása csupán visszataszító. Más a helyzet a tárgyiasságot időbeliséggé, szukcesszív egymásutánná alakító művészetekben. A formátlan, a diszharmonikus itt egy cselekményes időfolyamat szukcesszív sorába illesztve jelenik meg, s hatását esztétikaivá alakítja a másnemű élettényekkel való szüntelen összevetés. Következésképpen a költészet számára nemcsak megengedett, hanem ép-penséggel kívánatos is az élet gazdagabban kibomló totalitásának esztétikai megjelenítése: a művészi életigazság realista ábrázolásának itt olyan lehetőségei nyílnak meg, amilyeneket az antik plasztika (hogy az antikvitást félreértő winckelmanni szépségkánonról már ne is beszéljünk) nem ismert és nem is ismerhetett.

Olyan esztétikum-felfogás jelenik itt meg, amely az elméletileg sebezhetetlennek hitt ponton – ti. a szépségtörvény területén – mér végső csapást a 17. századi udvari esztétikára, a klasszicizáló művészet-szemléletre, s ezzel a legnehezebb terepen tör utat a polgári realizmus megújult értelemben „klasszikus” elméletének és gyakorlatának. A *Laokoón* ilyen módon legalábbis két döntő vonatkozásban járult hozzá az új polgári esztétika kidolgozásához: felvázolta a művészeti ágak rendszertanának alapjait, s megmutatta a modern művészet realista fejlődésének új lehetőségeit. Az esztétikatörténetileg korszakos felfedezés iránya Lessingnél félreismerhetetlen: „De amint már megemlékeztünk róla, a képzőművészet határai újabb időkben sokkal szélesebbre tárultak. Utánzása – mondják – kiterjeszkedik az egész

¹⁸ G. E. Lessing: *Laokoón. Hamburgi dramaturgia*. Budapest, 1963. 487–488. old.

látható természetre, s az, ami szép, ennek csak kis része. A művészet legfőbb törvénye – vélik – az igazság és a kifejezőerő, és mint ahogy maga a természet is mindig feláldozza a szépséget magasabb célokért, a művész is alá kell hogy rendelje a maga általánosabb hivatásának, és megvalósítására csak annyira kell törekednie, amennyire az igazság és a kifejezőerő megengedik.”¹⁹

Ugyanez az úttörő pozíció szolgál a *Hamburgi dramaturgia* esztétikai fejtegetéseinek alapjául is. Lessing, Diderot-hoz hasonlóan, az új polgári realista dráma képviselőjében bírálta a francia tragédie classique-ot, az udvari esztétika merev normatíváit, ugyanakkor az új típusú realizmus elveinek körvonalazásával továbbfejlesztette a diderot-i koncepció számos elemét is. Kiindulópontja mélyen történeti és élelméljűen dialektikus. Szerinte az újkor bonyolult emberi viszonyai között az Arisztotelész megfogalmazta antik művészetfelfogás *szelleméhez* való hűség magában foglalja a sokban túlhaladott *betűihez* való hűtlenséget is. Corneille, amikor ragaszkodott a hely-idő-cselekmény híres hármasegységéhez, csak külsőségekben követte Arisztotelészt; Shakespeare, aki formai tekintetben látszólag az arisztotelészi dramaturgia „szabályainak” teljes negligálásával alkotta meg drámáit, közelebb áll az *igazi* Arisztotelész esztétikájának szelleméhez, mint a klasszikus tragédia művelői és teoretikusai Corneille-től Voltaire-ig. Más szóval: a klasszicista módon *félreértett-félremagyarázott* Arisztotelész ellen a legcélszerűbb az *igazi* Arisztotelész újrafelfedezésével küzdeni. Ez mindenekelőtt a mimézis és a katarzis elméletének alkotó megújítását követeli meg. A színház társadalmi funkciója az igazság mimetikus felidézése, s az ebből fakadó katartikus hatás.

Az „igazi” Arisztotelész felfedezése természetesen ezúttal is a polgári művészetfelfogás valóságos szükségleteiből fakadt; Lessingre is áll a korábban idézett marxi mondás: pontosan úgy értelmezte a görököket, ahogyan saját művészeti szükségleteinek megfelelt. Az Arisztotelészre való hivatkozás mindenesetre ezúttal sokkal legitimebb, mint a klasszicizmusban; a történeti megközelítés lehetővé tette az új polgári művészet bizonyos sajátosságainak tudatosabb megértését.

A legfontosabb újdonság Lessingnél a művészi általánosítás sajátos természetének beható vizsgálata. Ebben az irányban mozgott már Diderot ismert condition-elmélete is, amely az alakok társadalmi környezetének ábrázolását éppen a klasszikus tragédia elvont-általános

¹⁹ Uo. 58. old.

jellemeivel ellentétben követelte meg. Ámde Lessing éles szemmel figyelte arra, hogy az új ember művészeti általánosításának problémáját Diderot is felemás módon oldotta meg: bármennyire szeretné az új polgári dráma hőseit mind a pusztán egyéni, mind az elvont általános rossz végleteitől megóvni, a conditionok ábrázolásának túlhangsúlyozásával végső soron megbontja jellem és környezet, öntevékeny drámai hős és drámai szituáció dialektikus egységét, s visszatér az egyéni jelleg nélküli elvont általánoshoz.

Lessing ezzel szemben a drámai hős ábrázolását a *jellem* megjelenítésére összpontosítja. A jellem mármost az ő elképzelése szerint egyéni és általános vonások sajátos egysége, vagyis lényegében azonos azzal, amit mi – Engels ismert definíciója nyomán – típusnak nevezünk. Lessing ezt a kifejezést még nem használja, ő még – egyébként Hurd nyomán – csak „partikuláris” jellemekről beszél, amelyek egyesítik magukban a „generális” és az „individuális” jellem jellegzetességeit. Lukács György ebben a vonatkozásban a nagy német aufklärista elmélettörténeti jelentőségét éppen abban látja, hogy a diderot-i condition-elmélet dialektikus korrekciójával utat tört a művészet lényegi kategóriájaként értelmezett *különös* gondolati megragadása felé, amely majd Goethénél és Hegelnél kap esztétikailag tudatos megfogalmazást. A partikuláris jellem lessingi koncepciója mindenestre új fejezetet nyit a polgári realizmus elméletének történetében. Ha Diderot szerint nem a jellemeket kell a színpadra hozni, hanem az állásokat, a foglalkozásokat, a conditionokat, akkor Lessing éppenséggel az egyénített jellemben látja a drámai költészet konfliktus-ábrázolásának legszilárdabb alapját. Szerinte még a történelmi eseményekkel is szabadon bánhat a költő, ha a jellemek hú rajza belsőleg valószínűsíti a cselekményt. Van tehát költőileg indokolt, szükségszerű anakronizmus is, amint ezt a shakespeare-i dramaturgia is igazolja, ellentétben a Corneille-féle klasszikus tragédiával. Itt is az új polgári realizmus forradalom előtti szakaszának legérettebb teoretikusa áll előttünk. Az arisztotelészi mimézis-elmélet felújítása ezen a ponton már a művészi általánosítás jellegzetesen újkori problematikájának felismerésébe torkollik, s előkészíti a polgári esztétika progresszív szakaszának legkiemelkedőbb teljesítményét, a hegeli művészetfilozófiát.

V. A NÉMET KLASSZIKUS IDEALIZMUS ESZTÉTIKÁJA

Az újkori esztétika egész története arról tanúskodik, hogy a nemzeti sajátosságok nem az alapvető fejlődéstörvények ellenére, hanem ezek keretei között különös tartalommal gazdagodva érvényesülnek: a polgári művészetfelfogásban a reneszánsztól a klasszicizmuson át a francia felvilágosodásig relatív egységet teremt az egyre inkább stabilizálódó polgári osztályalap. Most a német esztétika klasszikus korszakának tárgyalása előtt még nyomatékosabban kell figyelmeztetnünk erre a történeti kontinuitásra. Mert, szemben azzal a tarthatatlan felfogással, hogy a német klasszikus filozófia nem más, mint holmi arisztokratikus reakció, regresszív szembefordulás a francia forradalommal és az azt előkészítő francia materializmussal, ma már tisztán látjuk – amit egyébként Marx és Engels mindig is hangsúlyozott –, hogy e filozófiai mozgalom nagy alakjai – Kanttól Fichtén át Hegelig – francia elődjeikhez hasonlóan egy polgári forradalmára készülő nemzet ideológusai voltak, ama felvilágosodás ügyének folytatói, amelyet a német földön Lessing és Herder képviselt.

Ám a forradalom, amelyet a német filozófia segített előkészíteni, *német* forradalom volt: későn jött és elvetélt forradalom. A francia 1789-nek német megfelelője az az 1848, amely valóságos mintapéldája annak, hogy a kispolgári formák között fejlődő burzsoázia milyen könnyű szívvel pártol el saját forradalmától is, ha az időközben osztállyá formálódó negyedik rend, a proletariátus és a plebejus rétegek a legcsekélyebb mértékben is veszélyeztetik a százszor szent osztálytársadalmi rendet. A német fejlődés központi alakja a filiszter, s ez a negatív körülmény a forradalom ideológiai előkészítésében is tükröződik. Engels szellemes megjegyzése szerint, „Goethe is, Hegel is, mindegyik a maga területén olümposzi Zeusz volt”, és mégis: mindkettőjüknek „egy kis filisztercopf lógott a tarkóján”, „a német filisz-

tert egyiküknek sem sikerült teljesen levetkőznie”.¹ A német ideológia rendkívül pontosan jellemzi a filisztercsofoknak ezt az uralmát: „Németország múlt század végi állapota teljesen tükröződik Kantnak »Kritik der praktischen Vernunft«-jában. Mialatt a francia burzsoázia a történelem legóriásibb forradalma által uralomra küzdötte fel magát és meghódította az európai kontinenst, mialatt a már politikailag emancipálódott angol burzsoázia forradalmasította az ipart és Indiát politikailag és az egész többi világot kereskedelmileg alávetette magának, a tehetetlen német polgárok csak a »jó akarattig« vitték. Kant beérte a pusztá »jó akarattal«, még ha nincs is semmi eredménye, és e jó akarat *valóráváltását*, a jó akarat és az egyének szükségletei és törekvései közötti harmóniát a *túlvilágba* helyezte. Kantnak ez a jó akarata teljesen megfelel a német polgárok tehetetlenségének, nyomottságának és nyomorúságának, akiknek kicsinyes érdekei sohasem voltak képesek egy osztály közös, nemzeti érdekeivé fejlődni, és akiket ezért folytonosan valamennyi többi nemzet burzsoái kizsákmányoltak. E kicsinyes helyi érdekeknek megfelelt egyfelől a német polgárok tényleges helyi és provinciális korlátoltsága, másfelől kozmopolita felfuvalkodottságuk. Egyáltalában a reformáció óta a német fejlődés egészen kispolgári jelleget öltött.”² Ez a magyarázata annak, hogy az új polgári államok centralizált bürokratizmusa a gazdaságilag is, politikailag is széttagolt német kisállamokban kétszeresen visszataszító „tisztos hivatalnoktudatként” jelentkezett, és ez magyarázza azt a kompromisszumra mindig kész szolgálalkúságot is, amely egészen a klasszikus filozófia felbomlásáig, Feuerbachig lehetetlenné tette a materialista tradíciókhoz kapcsolódást, sőt még Feuerbach filozófiai emberképének és történetiszemléletének is idealisztikus színezetet adott.

Marx és Engels azonban arra is magyarázatot keres, hogy miért lehetett az ideológiai kompromisszumok korszaka, melyet kezdettől beárnyékolta a hírhedt „német nyomorúság”, egyszersmind a filozófiai gondolat és a művészeti kultúra páratlan virágkora, Heine szavával: egyedülálló „művészeti korszak”. „A német filozófia – írja a fiatal Marx – a német történelem *eszmei meghosszabbítása*”,³ s ugyanezt nem kevesebb joggal állíthatnánk a Schiller és Goethe nevével fémjelzett weimari klasszikáról is. A francia forradalom következetes

¹ Marx–Engels *Művei*. 21. köt. Budapest, 1970. 259. old.

² Marx–Engels *Művei*. 3. köt. Budapest, 1960. 179. old.

³ Marx–Engels *Művei*. 1. köt. Budapest, 1957. 383. old.

megvalósításától, mindenekelőtt a jakobinus diktatúrától való visszarettenés e korszak legkiemelkedőbb képviselőinél párosul az 1789 utáni új „világhelyzet” gondolati megértésének és feldolgozásának vágyával s képességével. Ez is az egyenlőtlen fejlődés megnyilvánulása: Kant és Fichte, Schelling és Hegel, Schiller és Goethe német szempontból „hátrányos” pozíciója paradox módon egyetemes filozófia- és művészettörténeti szempontból „előnyöket” is rejtett magában: ők megfigyelhették és ábrázolhatták, mint valósul meg a felvilágosodás által meghirdetett szabadság, testvériség, egyenlőség, egyáltalán az Ész birodalma – a burzsoázia birodalmaként, vagyis olyan társadalomként, amely nem szünteti meg, csak magasabb szinten reprodukálja az osztálytársadalmak tipikus ellentmondásait. Nagyságuk egyik titka, hogy az új ellentmondásosság elől, a szellemi kultúra szigeteit is elöntéssel fenyegető burzsoá rend sodrásából nem visszahátrálni akartak a feudális korszak viszonyai közé, amelynek eszményítését – mint látni fogjuk – már a 18. század végén megkezdte a korai romantika. Kiváltképp Goethe költészetében és Hegel filozófiájában drámai küzdelem tárul elénk: a német klasszika legjobbjai a német nyomorúság kisserű viszonyai között a polgári kultúra történetének legkiemelkedőbb kísérletét tették arra, hogy megvilágítsák az emberiség ellentmondásokban gazdag történelmi útjának dialektikus értelmét. Ami a filozófiai csúcsteljesítményeket – elsősorban Hegel nagyszabású rendszerét – illeti, azok ebben a vonatkozásban nem tudnak elméletileg túljutni a polgári világnézet korábban jellemzett alternatíváján: kritikailag a francia felvilágosodáshoz kapcsolódva, ennek dialektikátlan-metafizikus szemléletmódját ugyan leküzdik, de ugyanakkor egy sor értékes materialista gondolati vívmányon is túladsanak – mint már Herder és Lessing is, és fokozottabb mértékben, mint Herder és Lessing. A kiépülő dialektikus módszer a metafizikus-idealista rendszer Prokurusztész-ágyába kényszerül, s így számos vonatkozásban eltorzul. Ezzel a korláttal együtt a német klasszikának a dialektikus módszer minden oldalú kidolgozására és egyetemes érvényesítésére irányuló heroikus gondolati erőfeszítéseit legértékesebb filozófiai tradícióink közé számítjuk. Lenin nem ok nélkül hangsúlyozta, hogy a német klasszikus filozófia a marxizmus egyik forrása és alkotórésze.

Az elmondottakat fokozott mértékben vonatkoztathatjuk a szorosabban vett filozófiai esztétika történetére. Itt ugyanis arról van szó, hogy a kor legjobb német teoretikusai nemcsak saját filozófiájuk dialektikus eredményeire támaszkodhattak esztétikai általánosításaikban,

hanem az egykorú német klasszikus művészetre is, amely megújuló eszmei és formai világával maga is a dialektikus módszer következetes alkalmazását igényelte a művészeti gyakorlat által produkált új jelenségek elméleti megfejtéséhez és értelmezéséhez.

■ A MŰVÉSZET HUMANIZÁLÓ KÜLDETÉSÉNEK ELMÉLETE

A német klasszika mindenekelőtt a *művészet világtörténelmi szerepének mélyreható elemzésében* nyújtott korszakos teljesítményt. Ebben a tekintetben is kétségbevonhatatlan a felvilágosodáshoz való kapcsolódása: a művészetet a német klasszikus filozófia legnagyobbjai Kanttól Hegelig csakúgy, mint a weimari irodalmi klasszika két óriása, Goethe és Schiller, az emberi nem humanizációja előmozdítójának tekintik. Ám ugyanakkor felismerik azt is, hogy az újkori történelem szellemi viszonyai között e humanizációs folyamat szerfölött ellentmondásossá vált, s ezért szükségképpen bonyolultabb az a mód is, ahogyan a művészet e folyamatba beleépül.

Kétségtelen tény, hogy ilyesfajta felismerések már a felvilágosodásban felderengtek. Lifsic szellemesen állapítja meg, hogy Diderot híres műve, a *Színészparadoxon*, voltaképpen az emberi együttéléstről szóló paradoxon. Diderot természetesen a színjáték esztétikájában is a realizmus híve, mint meggyőződéses szenzualista az érzéki élet jogai mellett száll síkra. Ugyanakkor viszont azt is hangsúlyozza, hogy az a színész, akit elragad e szenvedély, csak önmagát tudja alakítani. „Úgy van ez éppen a színjátszásban, mint a jól szervezett társadalomban: az egyes ember feláldozza előjogai egy részét embertársai s a köz ügyéért.”⁴ Csakhogy a színpad igazsága nem azonos az élet igazságával. Diderot – a szofista Gorgiasz ismert paradoxonának akaratlan újrafogalmazásával – nemes csalónak nevezi a színészt, aki művészi tevékenységében túlemelkedik az érdekek köznapi ellentmondásosságán, s a társadalmi harmónia illúzióját hozza létre – és ez az illúzió az igazi művészetben az eszmény-hirdetés, a nevelés eszközévé magasztosul. Itt Diderot a 18. századi angol esztétika bizonyos utópisztikus elképzeléseihez nyúl vissza: a művészetet egyfajta „középállá-

⁴ D. Diderot: *Színészparadoxon. A drámaköltészetéről*. Budapest, 1966. 28. old.

pot” heroldjának nevezi, ahogyan már Shaftesbury is hangsúlyozta, hogy a szép megítélésének képessége, az ízlés közvetít az önző érdekek és az erkölcsi kötelességek antagonisztikusan szemben álló szférái között. Ez az a pont, ahol a németek átveszik a felvilágosodás 18. századi képviselőitől a stafétabotot, s továbbgondolják az általuk felvetett dialektikus kérdéseket.

Ez a voltaképpen alaptörekvése már Kantnak is, aki a német fejlődésben elsőnek vállalkozott arra, hogy dialektikus irányban fejlessze tovább és rendszerezze a felvilágosult esztétikai szemléletet. Nála persze a végső megoldások még éretlenek, elvontak, s ellentmondasságukban igen kevésbé elfogadhatók. Ennek ellenére: Kant adta az „első lökést” ama fejlődésnek, amely Hegelnél tetőződik.

Kant kiindulópontja látszólag elvontan spekulatív, rendszertani jellegű. *A tiszta ész kritikájának* és *A gyakorlati ész kritikájának* megírása után úgy érzi – és nem alaptalanul –, hogy e művekben a filozófiai világ- és emberkép teljességgel megbomlik, egy antagonizmus két pólusán csapódik ki. Egyrészt a „tiszta ész” kanti kritikája elismeri a külvilág objektivitását, a „magánvaló dolog” létezését, másrészt kijelenti, hogy ezt a magánvalót a maga objektivitásában nem tudjuk megismerni – az emberi megismerés csak az érzéki jelenségvilág felfogására képes. A kritika ilyen módon éppúgy irányul a külvilág megismerhetőségének materialista tétele ellen, mint a teológiai-metafizikai dogmatizmus hagyományos elképzelései – isten léte, az akarat szabadsága stb. – ellen. Ezzel szemben a „gyakorlati ész” kritikája a világgal kapcsolatos praktikus, elsősorban erkölcsi magatartás kritikai elemzésére vállalkozik. Itt Kant szó szerint visszaveszi mindazt, amit az elmélet kritikájában mint végkövetkeztetést kidolgozott. A morálisan cselekvő egyén ugyan kapcsolatba kerül a magánvaló világával, ám cselekvése csak akkor lesz erkölcsileg valóban helyes, értékes, ha következetesen kiiktatja az érzékiség – az önző hajlamok, az affektusok stb. – mozzanatát. A második *Kritika* vég-szava ily módon egy roppant mélyre hatoló antagonizmus feltárása, figyelmeztetés ama szakadékra, amely az egoista hajlamok és az elvontan önzetlen kötelességteljesítés, az érzékiség és az ész között, sőt Kant szerint éppenséggel a természet világa mint lét (Sein) és a szabadság világa mint kellés (Sollen) között tátong. Ez az a pillanat, amikor a filozófiai rendszer – az a rendszer tehát, amely komolyan veszi a világkép egységét – valóban kiált a „feloldás” után. Kant ezt a szintézist egy újabb Kritikában próbálta megteremteni. *Az ítélőerő kri-*

tikája az ő elképzelése szerint elsősorban esztétikai problémákon mutatja meg: miként lehet közvetítő láncszemet találni a fenti antagonizmus pólusai között. E feloldó mozzanat végső soron a világ jelenségeinek esztétikai természetű megítélése, az „ízlésítélet”, amely nem az érzéki szemléleten és nem is a tiszta ésszerűségen, a fogalmiságon alapul, hanem a képzelőerő és az ész szabad játékán. A szépség és a szépművészetek világában iskolázott ítélőerő ilyen módon valósággal filozófiai organonja elmélet és gyakorlat fenti értelemben vett kibékítésének.

Mindez persze Kantnál elsősorban rendszertani probléma. Schiller – a gondolati költészetben, egyáltalán a filozófiai megismerésben az „olümposzi” Goethe méltó társa – volt az első, aki a kanti gondolatmenet spekulatív folyamából kiszűrte az aranyat, s a problematikát a maga sajátos történetfilozófiai-művészetelméleti összefüggésében ragadta meg. A költő a francia forradalom előtt még a felvilágosodás jellegzetes német úttörője: *A művészek* c. filozófiai költeménye a művészetben a civilizáció mindentudó-mindenható tanítómesterét magasztalja, aki a barbár lét legalacsonyabb fokairól civilizált állapotok magaslatára vezeti-neveli fel az embert; *A színpad mint erkölcsi intézmény* c. értekezése pedig lényegében Diderot és Lessing szellemében hirdeti, hogy a drámai művészet hathatós fegyver a feudálisabszolutista dekadencia elleni harcban, az erkölcsi feljebbjutás kimunkálásának eszköze.

A francia forradalom nyomán kialakult helyzet, valamint Kant filozófiájának megismerése mármost Schiller számára is világossá teszi, hogy az új rend nem képes önmagától, egyenes úton megteremteni az új embert, az antik-görög embereszmény újjászületéseként értelmezett teljes és harmonikus személyiséget. Elsősorban arra az ellentmondásosságra döbben rá, amely a forradalom nyomán kibontakozó polgári társadalmat áthatja. Ebben a felismerésben persze ismét csak jelen van a „filisztercopfhoz” való ragaszkodás: Schiller nemcsak hogy nem fogadja el az új *sans-culotte* „divatot” (értsd: a forradalmi radikalizmust), hanem az elkerülhetetlen „túlzásoktól” félő kispolgár riadtságával éppenséggel visszahőköl mindenféle világátalakító tettől. *Dal a harangról* c. költeménye is ezért hangsúlyozza, hogy a harangot óvatos kezeknek kell megfelelő formába önteniük a mindent elöntéssel fenyegető izzó ércből. Elméleti kísérletei, amelyekkel a polgári társadalom nem-forradalmi megvalósításának útját-módját kereste, szintén a német nyomorúság bélyegét hordják magukon. Ám a dolog

másik oldala az a ritka éleslátás, amellyel az új polgári világban megjelenő Meduza-fő, az elidegenedés tüneteit felismerte és leírta. Itt elsősorban a személyiség belső összhangjának felbomlásáról, szétदारabolódásáról, ész és érzékiség, hajlam és kötelesség meghasonlásáról szóló – s természetesen a kanti filozófia beható tanulmányozásáról tanúskodó – fejtegetései érdemelnek figyelmet. Bennük olykor már a kapitalista munkamegosztás bírálataig hatol: „az élvezet – írja – elvált a munkától, az eszköz a céltől, az erőfeszítés a jutalomtól. Örökké hozzáláncolva az egésznek csak egyes kis töredékéhez, az ember maga is csak mint töredék képezi ki magát; örökké csak a keréknek, amelyet hajt, egyhangú zaját hallva, sohasem fejt ki lényének harmóniáját, s ahelyett, hogy az emberiséget fejezné ki természetében, csupán foglalkozásának, tudományának lesz lenyomatává”.⁵ Kiváltképp *Levelek az ember esztétikai neveléséről* c. nagy értekezésében ad átfogó képet a munkamegosztás embertorzító hatásairól, az emberi személyiség újkori önelidegenedésének végzetes folyamatáról.

Itt azonban újra felbukkan a „mit tegyünk?” kérdése. Láthattuk: a forradalomban való csatlódás és a forradalomtól való visszariadás Schillert arra készítette, hogy a közvetlen politikai tetten kívül keresse a megoldást. Az emberi nem humanizálásában a fő feladat szerinte az ember két – ellentétes irányba húzó – „ösztönének”, az anyagösztönnek (Stofftrieb) és a formaösztönnek (Formtrieb) harmonikus egyesítése lenne. De vajon létezik-e olyan emberi tevékenység, amelyben reálisnak és ideálisnak ez a magasabb rendű egysége megvalósul? E kérdésre válaszolva jutott el Schiller a művészetek különleges szerepének, az ún. *esztétikai nevelésnek* a gondolatához. Eszerint az új világhelyzetben az ember csak akkor válhat újra teljes emberré, amikor abbahagyja a személyiségét szétदारaboló munkát, amikor felhagy a pusztán anyagi ösztönöktől mozgatott politikai tevékenységgel – egy szóval: amikor *játszik*. Anyagösztön és formaösztön csakis a játékosztönben (Spieltrieb) egyesülhet harmonikusan. A játék mármost a legmagasabb szinten, a legnemesebb formában éppen a művészeti tevékenység sajátja. A művészet ily módon megteremti az esztétikai látszat birodalmát, amelyben az ember szó szerint felnevelheti magát: eljuthat az igazság megértéséig és a szabadság megvalósításáig. Íme, az esztétikai nevelés, amely a művészet „középállapot”-voltának, közvetítő szerepének felismerésén, ezen a felvilágosodásban már csí-

⁵ F. Schiller: *Válogatott esztétikai írásai*. Budapest, 1960. 185. old.

rázó és Kant rendszerében elvontan megfogalmazott német klasszikus-humanista eszmén alapul. Schiller szerint csak a művészeti neveléssel teljesedik be az ember teremtésének folyamata. Első teremtmény maga az anyatermészet, melyből az ember kiemelkedett; második a szépség, amely utat nyit az „érzéki” embernek, hogy „eszes”, szabad és teljes emberre váljék.

A művészet humanizáló – az emberi teljesség, sokoldalúság és harmónia kibontakozását előmozdító – szerepének ez az új, a felvilágosodáson túlmutató koncepciója Hegel filozófiájában kapta meg a polgári osztályalapon egyáltalán lehetséges legmagasabb rendű kifejtését. E filozófia kiindulópontja az első pillanatra éppoly spekulatív, mint a kanti kriticismusé. Hegel filozófiai rendszere egy jellegzetesen idealista, sőt végső kiélezettségében misztikus elven nyugszik: az objektum–szubjektum azonosságának tételén. Ez az azonosság a „világ-szellem” voltaképpen legbensőbb természete. Itt azonban nem valamiféle statikus-örök azonosságról van szó, hanem egy dialektikus princípiumról. Objektum és szubjektum a világ-szellem fejlődésének misztikus ködökbe vesző kezdetén elvont, differenciálatlan egységet alkotott, majd elkülönbözött egymástól: az objektum *elidegenedett* a szubjektumtól, s létrejött az objektív természet világa. Mármost a szellem nem nyugszik bele ebbe a különválásba; minden erejével azon van, hogy visszahódítsa, újra birtokába vegye a tőle elidegenedett világot. A fejlődés e harmadik szakasza tehát a természeti-tárgyi világ *elsajátításának* folyamata, az a processzus, melynek során az ember kiemelkedik a természetből, saját munkájával – Hegel értelmezésében: szellemi tevékenységével – megteremti önmagát. Maga a művészet éppen ebben a szellemi önteremtési folyamatban jut szóhoz: benne azt a szakaszt reprezentálja, amelyre a világ érzéki-esztétikai elsajátítása a jellemző, s amelyet a képzet, majd a fogalom fokán álló elsajátítás, a vallás és a filozófia követ. Innen a művészet legáltalánosabb értelemben vett funkciójának hegeli meghatározása: „A művészet általános szükséglete . . . annak ésszerű szükséglete, hogy az ember a benső és külső világot a szellemi tudat fokára emelje, mint olyan tárgyat, amelyben saját Énjét ismeri fel.” Mint a folyóba követ hajító gyermek, aki szintén saját műveként csodálja a víz felszínét felszántó hullámok koncentrikus köreit, az ember is „. . . a szellemi szabadságnak szükségletét elégíti ki akkor, amikor egyrészt bensőleg magáértvalóvá teszi azt, ami létezik, de egyszersmind ezt az önmagáértvalóságot külsőleg realizálja, s ezzel azt, ami benne van, a maga és mása

számára szemléletté és megismeréssé változtatja magának ebben a megkétszereződésében”.⁶ A szubjektum-objektum idealista azonossá-gára épülő rendszerből így előtör az a nagy jövőjű gondolat, hogy a művészet a szellemi tudat és tevékenység egyik sajátos formája, amelynek elsődleges szerepe a külvilág idegenségének, elidegenedettségének megszüntetése, egyszóval az *elsajáttítás*, a humanizáció.

Már az elmondottak alapján is megfigyelhetjük a továbbfejlődésnek azt a sajátos módját, amely a klasszikus német esztétikát jellemzi. Az a gondolat, hogy a művészet az emberiség nagy tanítómestere, a civilizatorikus fejlődés úttörője, mert megmutatja a sötét múltból a felvilágosult jövőbe vezető erkölcsi-politikai progresszió útjait-módjait, mint tudjuk, az aufklärista világnézet egyik szerves eleme volt. A Kanttól Hegelig ívelő fejlődés mármost sajátosan dialektikus értelemben viszi tovább e gondolatot: a német „aufheben” szó hár-mas értelmében megőrzi polgári humanista magvát, megszünteti történetietlen merevségét, s – dialektikusan – magasabb színvonalra emeli eszmei alaptartalmát. Ebben az összefüggésben érthetjük meg az új művészetfilozófia világnézeti alapjait. Mindenekelőtt a felvilágo-sodás esztétikáját átható metafizikus módszer kritikai leküzdése érde-mel itt figyelmet. A Feuerbach-tézisekben Marx nemcsak filozófiai, hanem szorosabban esztétikai szempontból is találóan jellemezte min-den régi materializmusnak azt a fogyatékosságát, hogy a világot csak a szemlélet, nem pedig a gyakorlat oldaláról képes felfogni, más szó-val: értetlenül áll szemben a tevékenység szubjektív oldalával; ezért aztán – hangzik Marx fontos megállapítása – az aktivitás oldalát a materializmussal ellentétben az idealizmus fejtette ki, bár csak elvon-tan, mivel az idealizmus nem ismeri a valóságos, az érzéki tevékeny-séget, s így az aktivitást a szellemi aktivitás mozzanatára szűkíti le.

■ MÉG EGYSZER KANT

Egészen szembetűnő a klasszikus német esztétikának ez a kétarcúsága az esztétika alapkérdésére, az *esztétikum és az objektív valóság viszonyának* problémájára adott válaszaiban. Láthattuk, hogy a felvilágo-sodás számára az esztétikum voltaképpeni sajátossága, az a differentia specifica, amely a szépet az igaztól és az erkölcsi értelemben vett jótól

⁶ G. W. F. Hegel: *Esztétikai előadások*. I. köt. Budapest, 1952. 32. old.

megkülönbözteti, tulajdonképpen még nem is létezett. Igaz, dialektikus megsejtésekben gazdag munkájában Diderot felveti a művészi képesség és az erkölcsi züllés társulásának lehetőségét, a felvilágosodás legsajátosabb gondolatvilága azonban még itt is jelen van, ti. amikor az igaz, a jó és a szép „szentháromságáról” esik szó. A mechanikus materialista ismeretelmélet – láthattuk – a műalkotás közvetlen természet- és élethűségének deklarálását sugallja, s ilyen alapon természetesen elmosódnak a szépség és az igazság, a szépség és az erkölcsi helyesség között ténylegesen létező (bár csak viszonylagos pontossággal meghúzható) határvonalak. Ezzel szemben a klasszikus német esztétika kiemelkedő képviselői kezdettől fogva éppen a megkülönböztető sajátosságok megragadására törekedtek.

Vegyük közelebből is szemügyre ebből a szempontból az imént csak rendszertani funkciójában jellemzett kanti esztétikát. Aligha véletlen, hogy *Az ítélőerő kritikája*, ez a spekulatív rendszertani megfontolásokból létrejött és rendkívül spekulatív-elvont formában előadott, esztétikai és természetfilozófiai kérdéseket egyformán tárgyaló mű, éppen az esztétikum sajátosságainak vizsgálatával hatott az utókorra. Híres tétele, mely szerint „szép az, ami érdek nélkül tetszik”, éppenséggel számtalanszor idézett közhellyé laposodott; ám e kétes értékű terminológiai karrier Kant eredeti szándékától függetlenül jött létre. *Az ítélőerő kritikájának* első paragrafusai nem korlátozódnak az „érdeknélküliség” deklarálására, hanem átfogóbb összefüggésben vizsgálják ama határokat, amelyek között a szépség esztétikai lényege definiálható. A kanti gondolatmenet szerint a szép feltétlenül elválik a kellemestől (a csak élvezetet okozótól, vágyat keltőtől), a jótól (amely erkölcsileg érdekeltté tesz bennünket és cselekvésre ösztönöz), az igaztól (a fogalmilag rögzített logikumtól). A szép olyan tetszés, mely nem a tárgy reális létéhez, nem is a tárgyról alkotott fogalmi megismeréshez kapcsolódik, és mégis általános érvényű és szubjektíve szükség-szerű. A gondolatmenet vázlatos summázása is érzékeltetheti, hogy Kant dialektikus jellegű kezdeménye, az esztétikai szféra önállóságának elméleti megvilágítása kezdettől fogva mélyen problematikus: az esztétikum itt nemcsak különbözik a logikumtól és az etikumtól, hanem valósággal kínai fal húzódik közöttük. Ez eleve a szubjektivizmus és a formalizmus ballasztjával terheli a koncepciót. A szép objektivitásáról ilyen alapon szó sem eshet, s a „tisztá” esztétikum óhatatlanul azonosul a tiszta formával. A rigorózus határmegjelölés természetesen nem kedvez a művészetek megértésének sem. Amikor Kant

különbséget tesz „tisztá” és „függő” szépség között, az előbbinek például maga is csak a rajzi ornamentikára és a „téma nélküli” (értsd: szöveg nélküli) zenére tud hivatkozni. Semmi kétség: Kant nemcsak a felvilágosult materializmus metafizikus szemléletét utasította el, mely szerint a szép a természeti létnek a művészeti szépben pusztá lenyomatként tükröződő közvetlenül objektív tulajdonsága, hanem a materialista visszatükrözési elméletet általában is. Érthető, hogy a kanti esztétikának ez a vonala miért vált annyira megbecsültté a későpolgári korszak egész sor művészetelméleti irányzatában, a l'art pour l'art elméletétől egészen az „absztrakt” formalizmust idealizáló elképzelésekig.

A kanti esztétika eredeti rendszerét azonban nem redukálhatjuk csupán erre az egyetlen gondolati elemre. Láttuk, hogy *Az ítélerő kritikája* éppen az esztétikai tevékenység „középhelyzet”-voltából indult ki, s így keresett lehetőséget elmélet és gyakorlat, ész és érzékiség antinómiáinak áthidalására. Kant alapvető rendszertani koncepciója szerint már maga az „ítélőerő” is olyan képesség, amely közvetít elmélet és gyakorlat, egyediség és törvényszerűség között, méghozzá nemcsak abban az értelemben, hogy az ítélet a különöst alárendeli az általánosnak (ahogyan ezt a tudományos gondolkodásban főszerepet játszó „meghatározó” ítélerő teszi), hanem különleges, Kant által elsőként felvázolt „reflektáló” formájában is, amikor egyfajta intuitív megismerés segítségével a különösből az általánosba emelkedünk.

Az utóbbi, a reflektáló ítélerő, tehát a különösből kiinduló kvázi-intuitív megismerés mármost központi fontosságúvá válik a művészi tevékenységben. Kant ebben a vonatkozásban méltán hivatkozik többek között a művészi zsenialitásra, az eredetiségre. A zseniális művész valóban nem megtanulható szabályokból indul ki, hanem egy különleges esztétikai eszméből, amelyet teljes összetettségében nem lehet tudományos-fogalmi módon megragadni. Ez azonban nem holmi kötetlen fantáziálást jelent; a zseni is törvény szerint alkot, bár ez nem mechanikus-ésszerű szabály, hanem az adott műben – és csakis ott – érvényesített esztétikai eszme. Kant szavával: „... a szépművészetet mint természetet kell szemlélnünk, noha tudatában vagyunk művészi voltának”.⁷ Az esztétikailag alkotó szubjektivitás ebben a vonatkozásban is hidat ver természet és szabadság, ész és érzékiség közé. Az esztétikum sajátosságának megragadása itt nem merül ki az ab-

⁷ I. Kant: *Az ítélerő kritikája*. Budapest, 1966. 274. old.

szólút különállás rögzítésében, hanem éppen ellenkezőleg: a probléma valóban dialektikus megoldása felé tör. *Az ítélőerő kritikájának* hatás-történetét vizsgálva nem lephet meg bennünket, hogy Kant elsősorban ezekkel a gondolataival tört utat Schiller és Goethe, Schelling és Hegel dialektikus művészetfelfogása előtt.

■ GOETHE A SZIMBÓLUMRÓL ÉS AZ ALLEGÓRIÁRÓL

Semmi kétség: ez az a pont, ahol a felvilágosodás természetelvűségének bírálata valóban új és progresszív megoldásokhoz kapcsolódik. A legnagyobb figyelmet ebben a tekintetben alighanem Goethe művészetfelfogása érdemli. Nemcsak azért, mert a német klasszikus költészetnek e kiemelkedő alakja, a művészetek történeti fejlődésének egyedülállóan mély ismerője és értője spekulatív rendszertani problémák helyett saját művészeti gyakorlatának, egyáltalán a valóságos művészeti gyakorlatnak valóságos problémáiból indult ki. Goethét megkülönböztetett hely illeti a klasszikus német esztétika történetében azért is, mert szenvedélyes természettudományos érdeklődése és spontán materialista világnézete leginkább őt tette mentessé a filozófus kortársainak gondolkodását oly gyakran megakasztó spekulatív-idealista kölöncöktől. Hogy csak egyetlen, de jellemző példát említsünk: Goethe számára a természet nem a szellemnek holmi elidegenedett másléte, ahogyan ezt az objektív idealista Hegel elképzelte. Éppen ellenkezőleg: egész élet- és művészetfelfogásában a természet objektív létezéséből, a természet érzéki szépségének magasrendűségéből indult ki, s azt követelte, hogy a költő igazodjék a természethez. Ez teszi érthetővé számunkra azt a különleges vonzalmat is, amelyet Goethe, a teoretikus, a francia felvilágosodás legnagyobb materialista gondolkodója, Diderot iránt érzett, s amelynek jellemző dokumentuma az a tény, hogy németre fordította Diderot festészetről szóló értekezését és *Rameau unokaöccse* című filozófiai-esztétikai szatíráját.

Ám Goethe a német klasszika gondolatvilágának reprezentánsa: mindenütt megkérdőjelezi a diderot-i érveléseket, ahol a természetelvű felfogás adialektikus gyengeségei jelentkeznek. Az így keletkezett kritikai Diderot-kommentár alapgondolata a természet és a művészet megkülönböztetése, amiről a természetutánzás koncepciójának hívei oly könnyen feledkeznek meg. A természet alkotásai élők, de *önmagukban közömbösek*, a művészet termékei élettelenek, de *jelentéssel*

telik. Ebből következik, hogy a jelentésses, mindenkor emberi élettartalmakat hordozó művészet nem akar és nem is tud tökéletes másolatot adni a természet jelenségeiről. Minden műben az ábrázolt jelenségek valaminő kiemelásával, a bennük rejlő törvényszerűségek felmutatásával, szépségük teljének megragadásával van dolgunk. A művész egy második – átértzett, átgondolt, humánussá asszimilált, emberi jelentésekkel gazdagított – természetet jelenít meg, így egyszerre ura és szolgálja a természetnek, ahogyan maga a remekmű is egyszerre emberi és természeti alkotás. Más szóval: bármennyire magasabban áll is önmagában véve a természet a művészet felett, a művészet a műalkotás külön világát megalkotva egy új, emberi voltában magasabb rendű természet látványával szolgál számunkra. Következésképpen természet és művészet versenyében mindkettő győztes lehet; a művészetben csak az igazán jelentős, ami nem a természet egyszerű utánzásaként, nem is a természet érzékfeletti megsemmisítéseként áll előttünk, hanem igazi második – emberi – természetként.

Látnivaló, hogy Goethe a természet naturalista másolásának és a természettől való idealista elrugaszkodásnak végletei ellen egyforma eréllyel harcolt. E kétfrontos küzdelem egyik legmeggyőzőbb dokumentuma *Egyszerű természetutánzás, modor, stílus* c. kis írása, melyben a három leglényegesebb művészeti módszer mibenlétének, előnyeinek és hátrányainak meghatározására törekedett. A természet egyszerű utánzása az objektivitás feltétlen tiszteletén alapul, s a tárgyak egy szűk csoportjának ábrázolásában művészi sikerrel járhat. Am az a művész, aki témája és látásmódja miatt az ilyesfajta másolással nem elégedhet meg, hajlik arra, hogy önmagából, saját szubjektivitásából induljon ki, s egyfajta nyelvet alkosson, amellyel közvetlenül kifejezheti önmagát. Ez a modor, mégpedig a szónak nemesebb értelmében: Goethe szerint bizonyos témáknál (pl. tájképeknél, ahol a művész nem veszt el a táj egyedi részleteiben, hanem egy általános hangulatot kell érzékeltetnie) ez a fajta modorosság célravezető lehet. A legmagasabb rendű művészi tevékenységre azonban csak a „stílus” tesz képessé: az a módszer, amelyben művészi objektivitás és szubjektivitás a legharmonikusabban egyesül egymással; a stílus birtokában a művész az ábrázolandó tárgy pontos és mély tanulmányozásával eljut odáig, hogy folyamatukban, lényegi összefüggéseikben és mégis érzéki szemléletességgel tudja megragadni a jelenségeket. Filozófiai-esztétikai jegyzetei között ezért definiálta Goethe a szép lényegét egyfajta törvényszerűség érzéki megjelenítéseként: „A szép titkos természet-

törvények megnyilvánulása, amelyek annak (a szépségnek – Z. D.) megjelenése nélkül örökre rejtve maradtak volna előttünk . . .” „A széphez szükség van egy törvényre, amely megjelenik.”⁸ A stílus ebben az értelemben nem más, mint képesség az igazi szépség művészi megragadására.

Ez a dialektika nemcsak a felvilágosult természetelvűség korlátozottságának szellemes és mélyreható bírálata tette lehetővé, hanem azoknak az értékes kérdésfeltevéseknek végiggondolását is, amelyek – mint láttuk – *Az ítélőerő kritikájában* csak egy spekulatív rendszer keretei között kaphattak megfogalmazást. Goethe mindenestre a legnagyobb érdeklődéssel fordult az ítélőerő kanti meghatározása, kiváltképpen a „meghatározó” és a „reflektáló” ítélőerő megkülönböztetése felé, az utóbbiban a művészet szemléletének legmélyebb elvét fedezve fel, az ész olyan „kalandját”, amelyre valóban érdemes vállalkozni. Ha Kant az ítélőerő két típusát aszerint különböztette meg, hogy vagy a különöst szubszumáljuk a már meglevő általános alá, vagy a különösből küzdjük fel magunkat az általánosig, akkor Goethe egy pillanatig sem kételkedett abban, hogy esztétikailag-művészileg csakis az általánosítás utóbbi módja lehet termékeny. „Nagy különbség, vajon a költő az általánoshoz keresi-e a különöst, vagy a különösben szemléli-e az általánost. Az első eljárásból keletkezik az allegória, amelyben a különös csak példa, az általánosnak példája; a második azonban tulajdonképp a költészet természete; valami különöst fejez ki, anélkül hogy az általánosra gondolna vagy utalna. Aki mármost elevenen megragadja ezt a különöst, egyúttal megkapja az általánost is, anélkül hogy észrevenné, vagy csak későn veszi észre.”⁹ Lukács György ezt a gondolatot értelmezve a különöst az esztétika középponti kategóriájának nevezi. Goethénél valóban az esztétikai objektivitás legmélyebb szerkezete tárul elénk. Ez a szerkezet egyfelől az egyedi és az általános szemléletessé tett egységén, másfelől azon alapul, hogy az igazi – Kant szóhasználatával élve: eredeti – művészi szubjektivitás a különös jegyében tárja fel az objektív valóság mélyebb összefüggéseit. Eckermann-nal beszélgetve ezt Goethe igen világosan megfogalmazta: „Jól tudom, hogy nehéz dolog, de a különösnek felfogása és ábrázolása a tulajdonképpeni élete is a művészetnek . . .

⁸ Idézi Lukács György: *A különösség mint esztétikai kategória*. Budapest, 1957. 117. old.

⁹ Uo. 121. old.

Amíg az általánosban tartjuk magunkat, ezt mindenki utánunk csinálhatja; de a különöst senki sem csinálja utánunk. Miért? Mert a többiek nem éltek meg. Attól sem kell félni, hogy a különös nem talál visszhangra. Minden jellemnek, bármilyen sajátos is, és minden ábrázolandó tárgynak, a kőtől föl egészen az emberig, van általánossága; mert minden megismétlődik s nincs olyan dolog a világon, amely csak egyszer léteznék.”¹⁰ Semmi kétség: a különös itt az egyedi és az általános közötti közvetítés művészileg termékeny pontja – az a dialektikus valóságszerkezet, amelyet, mint láttuk, csak a „stílussal” rendelkező művész tud teljes mélységében vagy, ami Goethénél ugyanaz: teljes költőiségében, szépségében, érzéken-szemléletesen megjeleníteni.

Az elmondottakból érthetővé válik, hogy miért hangsúlyozta Goethe az allegorizálás művészi problematikusságát, egyáltalán miért szorgalmazta az allegória és szimbólum elvi-módszertani megkülönböztetését. A kanti esztétika a dialektikus művészetfelfogásnak e tekintetben is termékeny kiindulópontja volt; Goethe végső soron a puszta fogalmiság és az esztétikai eszme között különbséget tevő Kantot követi, amikor minden igazi műalkotás legmélyebb esztétikai titkát fedezi fel a szimbólumban. „Az allegória – írja egyik idevágó jegyzetében – a jelenséget fogalommá, a fogalmat képpé változtatja, de úgy, hogy a kép a fogalmat mindig csak körülhatároltan és teljesen tartalmazza és birtokolja, és ebben a viszonylatban mondja ki. A szimbólum a jelenséget eszmévé, az eszmét képpé változtatja át, mégpedig úgy, hogy az eszme a képben mindig végtelenül hatékony és elérhetetlen marad, és még minden nyelven kimondva is kimondatlan legyen.”¹¹

■ A FORMA PROBLÉMÁJA A KLASSZIKÁBAN

Goethének ezek az úttörő felismerései, kiváltképp a különös és a szimbólum esztétikai lényegével kapcsolatos és a tudományos esztétika számára alapvető megállapításai a legszorosabb összefüggésben vannak dialektikus elemekben gazdag spontán materializmusával, azzal a világképpel, amelynek szerves eleme volt a művészet és a valóság köz-

¹⁰ Uo. 125–126. old.

¹¹ Idézi Lukács György: *Az esztétikum sajátossága*. II. köt. 676. old.

vetítésgazdag kapcsolatainak tudatos megfigyelése, a természeti és a művészeti formák „specifikálódásának”, dialektikus fejlődésének felfedése.

Emellett a goethei világnézet és a vele szorosan összefüggő művészetfelfogás elképzelhetetlen a francia forradalmat követő évtizedek német klasszicizmusának művészeti gyakorlata nélkül. Goethe csakúgy, mint Schiller, jelentős mértékben saját művészeti tevékenységének elméleti általánosítása során jutott el esztétikai felfedezéseihez. Ezért nem lehet meglepő, hogy mindkettőjük esztétikai érdeklődése elsősorban arra összpontosul, ami a forradalom utáni társadalmi valóságot tükröző új művészet valóságos kulcskérdésévé vált: a forma problémájára. Már Schiller korábban ismertetett gondolatmenetéből is kitűnt, hogy a kibontakozó polgári társadalom – kiváltképpen a forradalmi áttörést lezáró Thermidor után – létrehozta és szüntelenül újratermelte az emberi személyiség elidegenedettségét, munka és élvezet különválását, egyéniség és közösség, individuum és nem diszharmóniáját, a személyiség szétdarabolódását, eltorzulását. Goethe és Schiller nem hunyhatott szemet az előtt, hogy az életanyagot már nem lehet a hagyományos szépségkánonok alapján megformálni. Ugyanakkor egész művészi tevékenységüket a művészetellenes, a szépséget és a formát felbomlással fenyegető új történelmi tendenciák elleni küzdelemre összpontosították. A klasszikus művészi gyakorlatot filozófiailag legmagasabb szinten általánosító Hegel már tisztában volt e törekvésük korszakos jelentőségével. Miután *Esztétikájában* felvázolta a polgári korszak negatív hatását a művészi emberábrázolásra, azt a folyamatot, amelynek során az egyén elveszíti plasztikus, harmonikusan sokoldalú jellemét, így jellemzi a modern életviszonyok árjával szemben úszó humanista művészetet: „Az ilyen valóságos individuális totalitás és eleven önállóság érdeke és szükséglete . . . sohasem szűnik és nem is szűnhetik meg számunkra, értékelhetjük az állapotok lényegiségét és fejlettségét a művelt polgári és politikai életben mégoly üdvösnek és ésszerűnek. Ebben az értelemben csodálhatjuk a fiatal Schiller és Goethe költői szellemét; kísérletet tettek arra, hogy az újabb kor e készentalált viszonyai között visszaszerezzék az alakok elvesztett önállóságát.”¹²

Ez a heroikus művészi küzdelem az esztétikai harmónia megmentésére művészetelméletükben is szemmel látható. Kifejezésre jut elő-

¹² G. W. F. Hegel: *Esztétikai előadások*. 198. old.

ször is azokban az elméleti erőfeszítésekben, amelyekkel a forma esztétikai lényegét és történeti módosulásait igyekeztek tisztázni.

Kant ebben a tekintetben is korszaknyitó jelenség; elsőként tette fel a kérdést: mi a forma szerepe az esztétikum létrehozásában és befogadásában. Válasza, ezt már tudjuk, nem kielégítő, sőt, végső soron elfogadhatatlan: szerinte a szép csak tiszta formaként válhat a valódi esztétikai ízlésítélet tárgyává. Schiller mármost többek között ezen a ponton kapcsolódik a kanti kérdésfeltevéshez. Miközben maga is Kant szellemében hangsúlyozza, hogy a szépművészetek alkotásai csakis megformáltságuk révén válnak esztétikai minőségűekké, egyszersmind igyekszik a kanti megoldásban rejlő formalisztikus elemeket leküzdeni. Kanttal ellentétben ő a szépséget nem akarja a pusztá ornamentikára leszűkíteni; alapvető meggyőződése mindvégig az marad, hogy az igazi szépség csakis az élettartalomból, egyáltalán az objektív valóság objektív viszonyaiból bontható ki. Schiller ugyanakkor éles harcban állott a természetelvűség ismert koncepciójával is, s ezért a legélesebben elutasította azt a felvilágosult materialista felfogást, hogy a művészeti szép a természeti szép valaminő lenyomata, visszatükrözése. E vitában ő is rendelkezett azzal az előnnyel, amelyről Marx ismert Feuerbach-tézise szólt; Schiller teljes joggal hangsúlyozza az alkotó tevékenység jelentőségét a szép létrehozásában, s az ő oldalán áll az igazság, amikor a művészi formaadás folyamatát egy második természet teremtsének nevezi – teremtsének abból az anyagból, amelyet az első, az anyatermészet nyújt a művésznek. Ám e ponton válik világossá az is, hogy a dialektikus felismerés a materialista világnézeti megalapozás híján csak félmegoldásokhoz vezethet. Schiller végső soron a kanti idealizmus foglya marad, amikor a formát mint a szabadság elvét szembeállítva a tartalommal, az anyaggal mint a természeti szükségszerűség elvével, arra következtet, hogy „a formának le kell győznie az anyagot”. Ilyen módon hamisítatlan idealista fellengzősséggel fogalmazza meg az életanyaggal folytatott művészi küzdelem lényegét:

Ám a szépség légkörébe hatva
Elhagyod, mi súlynak rabja,
Mind, mi nyomasztó nehéz salak.
Nem rémterhet kínok közt emelve,
Könnyen, mint a semmiből szökellve,
Áll előtted a remek alak.

(AZ ESZMÉNY ÉS AZ ÉLET. DÓCZI LAJOS FORDÍTÁSA)

A természetelvű valóságmásolás alternatívája ilyen módon nem a humanista művészet realizmusa, hanem – akarva-akaratlan – az idealisztikus stilizáció.

Goethe spontán materializmusa, valamint realisztikus irányba mutató művészetfelfogása mármost e tekintetben is elméleti előny: lehetővé teszi a schilleri gondolatmenet magasabb szintű továbbgondolását. A korábban ismertetett Diderot-kommentárok látszólag Schiller szellemében hangsúlyozzák: „A művész ne annyira a természettel, mint inkább a művészettel szemben legyen lelkiismeretes. A természet leg-hívebb utánzása által még nem jön létre remekmű. Egy remekműben viszont megszűnhetett minden természet, s még mindig dicséretet érdemelhet az alkotás.”¹³ A felvilágosodásban elsúlytalanított forma-kérdés tehát Goethének is az egyik legfőbb esztétikai problémája. Csakhogy természettudományos kutatásai éppúgy, mint művészeti gyakorlata arról győzték meg, hogy a forma mindenkor valaminő önmagában is megformált anyagot formál át, s így mondhatni maga is beleszövődik az élettartalmak szüntelen mozgásának, fejlődésének megállíthatatlan folyamatába. Szemléletesen és meggyőzően szólt erről egyik levelében a hangrendszerek változatos és változékony formáiról medítálva: „Minden művészet, amely művelés és megfontolás, gyakorlat és elmélet révén kifejlődhetett, olyannak tűnik fel előttem, mint megannyi város, amelynek alapját és talaját, melyre felépítették, már nem tudjuk felismerni. Sziklákat robbantottak le, ezeket kövekké faragták s házakat építettek belőlük. Örvendtek, ha barlangokat lettek, s ezeket meg pincékké dolgozták át. Ahol nem volt szilárd az alap, ott kiásták és aláfalazták; az ősi sziklák mellett talán éppen feneketlen mély mocsaras helyre bukkantak, melybe cölöpöket kellett verni és azokra rácsot vetni. Ha mindez már készen áll és lakhatóvá vált, mit nevezhetünk ebből természetnek és mit művészetnek? Hol az-alap és hol a pótlás? Hol az anyag és hol a forma?”¹⁴ A magvas kérdés csak a dialektikus materializmus alapján oldható meg. Goethe múlhatatlan érdeme viszont, hogy e kérdést magát fogalmilag is tisztán tette fel.

¹³ D. Diderot: *Ästhetische Schriften*. Bd. I. Berlin und Weimar, 1967. Anhang. S. 117.

¹⁴ Barna István: *Örök muzsika*. Budapest, 1959. 329. old.

Láthattuk, hogy Schiller és Goethe gondolati erőfeszítései a forma-probléma megoldására azokkal a nehézségekkel állnak összefüggésben, amelyeket az új polgári életviszonyok valósága okozott az emberi személység tartalmas harmóniáját és sokoldalúságát védelmező, harcosan humanista művészi gyakorlatban. Innen érthetjük meg a német klasszikus esztétika egy újabb felfedezésének jelentőségét. A történetiségről, a művészeti-esztétikai historizmusról van szó, amelyet a felvilágosodás – mint láttuk – nem tudott tényleges jelentőségének megfelelően megvilágítani. Az újkori művészet problematikusságát felismerő német gondolkodók viszont már az érett aufklärizmusban, majd teljes tudatossággal a forradalom utáni klasszikában elméletileg is rákényszerültek arra, hogy szembenézzenek a művészeti haladás teljes bonyolultságával. Gondoljunk csupán az antikvitáshoz való viszony kérdésére, amely a reneszánsz óta újra és újra felmerült a művészetelméletben. A felvilágosodás német teoretikusai természetesen elvileg ugyanazt az osztálytartalmat képviselik, mint francia elődeik és kortársaik; az antik tradíciókhoz való viszony elemzése náluk is egybefonódik az új polgári művészet védelmezésével. Lessing Shakespeare és az új polgári dráma védelmében fedezte fel az „igazi” Arisztotelészt, a progresszív költészet előharcosaként vázolta fel a költészet és a képzőművészet közötti határokat, és így tovább. A múlt szellemét tehát ezúttal is a jelen szükségletei idézték meg. A német aufklärizmusban Lessingnél és Herdernél az új azonban már nem a legsötétebb középkorból pattan elő, ragyogó fegyverzetben, miként az antik mitológia Pallasz Athénéje Zeusz fejéből, s a jelen sem egyszerűen maga a racionalista megvilágosodás. Náluk már feldereng, hogy a művészetek történeti fejlődése ellentmondásos folyamat, amelyben csak a gondos elemzés tudja elkülöníteni a konkolyt a tiszta búzától.

A német klasszika itt is a felvilágosodás dialektikus kezdeményeihez kapcsolódik, hogy továbbfejlessze és egy következetes dialektikus művészetfelfogás alapjává tegye őket. E tekintetben vitán felül áll Schiller esztétikatörténeti jelentősége. Ő volt az első, aki az antik és a modern művészet összehasonlító elemzéséből kiindulva közeljutott a művészetek egyenlőtlen fejlődése törvényszerűségének leírásához.

Gondolatmenetét elsősorban saját költői gyakorlatának egyfajta önkritikai szemlélettel párosult elemzése motiválja. Újra és újra felveti magában a kérdést: miben egyezik és miben különbözik az ő költé-

szete nagy weimari barátjától és pályatársától. Így bukkan fel előtte is a természethez való költői viszony problematikája. Ez a viszony lehet harmonikus vagy diszharmonikus; saját művészetét maga sorolja az utóbbihoz. Ami mármost a természettel való boldog összhang megjelenítését illeti, ez éppenséggel az antik görög művészetnek volt a lényege. Kiváltképp a homéroszi eposzokban egy olyan világ képe tárul elénk, amelyben az ember kibontakoztathatta a maga emberi teljességét, amelyben ismeretlen volt eszmény és valóság meghasonlása. Íme a „naiv” költészet titka: azonosulni a természettel, és ebben az azonosulásban kiteljesíteni az ember „második” – specifikusan emberi – természetét. Az újkorban ez a harmónia menthetetlenül felbomlik; a személyiség – amint ezt az esztétikai nevelésről szóló, korábban már elemzett *Levelek* kimutatták – szétdarabolódik, eltorzul. A művészet most „szentimentálisá” lesz: sóvárog az elveszett egység után. Az eszmény és a valóság most különválnak; a költő csak akkor ábrázolhatja költői módon, művészi jelleggel a valót, ha beleviszi saját szubjektivitását, érzelmeit és vágyait. Maga a szentimentális költői irányzat tovább bomlik ugyan szatirikus és elégikus alfajokra (aszerint, hogy leküzdhetetlen idegenkedést vagy vonzalmat érzünk-e a tőlünk idegen valóság iránt), ám az alapképlet az egész modern művészetre jellemző: a költői szubjektivitás válik dominánssá – nem a valószerűség, hanem az eszmeiség művészetével van dolgunk. „A naiv költőt a természet abban a kegyben részesítette, hogy mindig mint osztatlan egység hason, minden pillanatban önálló és tökéletes egész legyen, és ember-voltát teljes tartalma szerint, a maga valóságában ábrázolhassa. A szentimentálisnak megadta a hatalmat vagy inkább beleoltotta az eleven ösztönt, hogy azt az egységet, amely az absztrakció következtében megszűnt benne, önmagából ismét helyreállítsa, az ember-voltot magában teljessé tegye és egy korlátozott állapotból menjen át egy határtalanba.”¹⁵

Látnivaló, hogy a naiv költészet lényegében igen közel áll ahhoz, amit mi realizmusnak nevezünk, míg a szentimentális Schiller szóhasználatában az idealisztikus, végső soron nem-realista törekvések jellemzésére szolgál. Itt természetesen felmerül a kérdés: mennyiben haladás a költészetnek ez a történeti fejlődése? Schiller gondolkodói rangját bizonyítja, hogy nem éri be saját „szentimentális” művészi koncepciójának elméleti apológiájával, hanem önkritikusan, egyszerűsmind az újkori művészet problematikusságát általában is felismerve

¹⁵ Vö: F. Schiller: *Válogatott esztétikai trásai*. 342–343. old.

hangsúlyozza a naiv költészet esztétikai fölényét. Dialektikus történetiszemléletére pedig jellemző, hogy az antikvitást már nem tartja eredeti, igazi – tehát „naiv” – lényegében felújíthatónak. Goethe világirodalmi jelentősége szerint abban áll, hogy az újkorban elkerülhetetlen szentimentális tematikát a naiv költő szemléletmódjával formálja meg; más szóval: egy olyan jövőbe mutató új típust reprezentál, amelynek művészi tevékenységében az elidegenedett életviszonyok csak az ábrázolás tárgyául, nem pedig módszerül szolgálnak.

Semmi kétség: Schiller ezen a ponton a német klasszika legjobb humanista törekvéseit fogalmazta meg elméletileg. Ugyanakkor a szoros értelemben vett esztétikai tudomány számára is utat tört a művészeti-kulturális fejlődés egyenlőtlenségének kimondásával. Ez volt az az alap, amelyen az orosz forradalmi demokraták, majd teljes tudatossággal a marxista esztétika megteremtői kidolgozhatták a modern realizmus elméletét. Idáig azonban az idealista Schiller nem jutott és nem is juthatott el. Történetisége – jórészt a német nyomorúság visszahúzó hatására – nem válhatott tudományosan végiggondoltta.

■ HEGEL, A KLASSZIKUS POLGÁRI MŰVÉSZETFILOZÓFIA BETETŐZŐJE

Azok a sok irányba futó elméleti kezdemények, amelyeket eleddig a német klasszikus művészetszemlélet filozófus- és művész-képviselőinél megfigyelhettünk, Hegel *Esztétikájában* kapják meg nemcsak a korszak, hanem egyáltalán a polgári gondolkodás vonatkozásában is legmagasabb rendű összefoglalásukat. E nagyszabású szintézis helyes értékeléséhez azonban némi kitérővel előbb áttekintést kell szereznünk a hegeli filozófiai rendszer egészéről is, amelynek az *Esztétika* csupán egyik, önmagában maradéktalanul meg nem érthető részét alkotja, illetve azokról a legfőbb filozófiatörténeti-életrajzi mozzanatokról, amelyek e rendszer kialakulásában egyáltalán szerepet játszottak.

Ami az utóbbiakat illeti: a fiatal Hegel szó szerint lépést tartott a világtörténelemmel. Tübingeni egyetemi hallgató korában barátaival, a költő Hölderlinnel és a filozófus Schellinggel ő is lelkesen üdvözölte a francia forradalmat, amelynek tiszteletére a baráti kör tagjai „szabadságfát” ültettek. Az egyetemi elvégzése után, berni házitanítószkodása idején még meggyőződéses republikánus: első filozófiai tanulmányaiban élesen bírálja a feudális viszonyokat és ideologikus igazolásu-

kat, a keresztény vallást. A világnézeti fordulat Frankfurt am Mainban, pedagógiai tevékenységének következő színhelyén kezd érlelődni. Itt először is rádöbben a demokratikus antik városállam felújításának lehetetlenségére, majd a franciaországi jakobinus diktatúra megdöntésének hatására a thermidori államcsínyt követő polgári stabilizáció éveiben fokozatosan megbékél a fennállóval. Ezután 1801-ben Jénába, az ifjú romantikusok nevezetes központjába költözik, s itt alakítja ki filozófiai rendszerének körvonalait. Írásaiban előbb Schellinggel szövetségben, majd a nála felfedezett irracionálizmussal szembefordulva mélyértelmű bírálatát adja a romantikus szubjektivizmusnak. *A szellem fenomenológiáját* 1806-ban a jénai csata napján fejezte be, azon a napon, amikor maga is szemtől szembe láthatta a városba győztesen bevonuló Napóleont. Érett műveiben már a francia forradalom utáni világhelyzet gondolati általánosítására tesz kísérletet. Eközben alakult ki véglegesen objektív idealista filozófiai rendszere, amelyet – mint már láthattuk – az egykorú német nyomorúsággal való megbékélés határoz meg; egyszersmind dialektikája, amely a valóság elmentmondásos fejlődésének felismerésén alapul.

A klasszikus német filozófia Kanttól Schellingig és Goetheig ívelő fejlődésének hegeli szintézise kezdettől fogva szervesen magában foglalta a művészetelmélet problematikáját is. A fiatal Hegel szemében a művészet voltaképpen az antik görögség szellemének megtestesülése. Mint a progresszív polgári humanizmus legjobbjai, ő is rajongva tiszteli a klasszikus hellén művészeti kultúrát, a benne tükröződő szép és szabad individualitást, s a poliszközösséggel tartalmas módon összefonott személyiséget a republikánus állampolgár, a citoyen történeti eszményképének rajzolja meg. Ezzel szemben a keresztény vallásban és művészetben a művészet és a szépség ellenségét ismeri fel. A francia forradalom nagy népünnepélyei ezért is keltik benne a nagy antik művészet újjászületésének reményét. A fennállóval való megbékélése után nem változik meg ugyan a görög művészetről s létalapjáról való értékelése, eltűnnek viszont a felújíthatóságával kapcsolatos illúziói. *A szellem fenomenológiájában* és az *Enciklopédia* művészetfilozófiai fejezetében az antik művészet a szépség klasszikus megvalósításaként szerepel, de azzal a megszorítással, hogy ez a művészeti eszmény örökre a múlté. A szellem fejlődése – úgy mond – túllépett azon a fokon, hogy a művészet segítségével tudatosítsa az emberiség érdekeit. A prózai reflexió korában – a polgári társadalomban – lehetetlenné vált a valóságnak a szépség jegyében való szemlélete és ábrázolása.

Ilyen előzmények után alakult ki véglegesen a hegeli esztétika az 1820 és 1829 között Berlinben tartott *Esztétikai előadásokban*. Az új koncepció középpontjába egy olyan kategória került, amely valóságos kvintesszenciája mindazon gondolati elemeknek, amelyek egyfelől a klasszikus német idealizmus Kanttól Hegelig, a szubjektív idealizmustól az objektív idealizmusig ívelő fejlődésében, másrészt a klasszikus német költészet elméleti-esztétikai feldolgozásában és általánosításában kikristályosodtak. Ez a szép fogalma – hegeli szóhasználattal: az eszmény. Meghatározásából Hegel kiküszöböli a kanti formalizmus ismert elemeit; az eszmény nem más, mint eszme és érzéki-szemléletes alak egysége. A művészetben, a műalkotás esztétikumában a tartalom, az eszme „átcsillog” az alakon, érzékletes formába öntve jelenik meg előttünk, illetve az alak, a forma érzékileg megjeleníti az eszmét. „A művészetnek . . . az a feladata, hogy a közvetlen szemlélet számára érzéki alakban és ne a gondolkodás, általában a tiszta szellemiség formájában ábrázolja az eszmét.”¹⁶ Ami az „eszme” fogalmát illeti, ennek meghatározásából természetesen nem hiányzik az objektív idealizmusra jellemző kétértelműség: a hamisítatlanul vallásos elképzelés szerinti „isteni” szellemet éppúgy jelenti, mint, metaforikusan, „az emberben rejlő istenit”, az emberi nem fejlődésének valóságos világtörténelmi tartalmait. Az esztétikai tudomány kialakulása szempontjából azonban fontosabb az a dialektika, amellyel Hegel elsőként fogalmazza meg tartalom és forma szerves egységének és kölcsönhatásának elvét, mindenkor érzékeltetve, hogy e dinamikus egységben elsődleges a tartalom és mozgása.

Hegel idealista módon elmosódott dialektikájából következik, hogy szerinte a szépet mint „az eszme érzéki látszását” a természet önmagában, magánvalósága szerint nem tartalmazza. Csak egyfajta formáló tevékenység nyomán áll elénk az esztétikum. Ebből a továbbiakban először is az következik, hogy az objektív-dologi természet, az emberi tevékenységtől elválasztva, önmagában nem szép és nem rút: nincs esztétikai minősége. Másodszor: a pusztá természetutánzás sem hozhat létre igazi esztétikumot. A művészeti tevékenység – itt szó szerint értendő – eszményre tör, s ezért a készenkapott természeti alakot, a valóságos élet tényeit és eseményeit csak bizonyos átalakítás, „megtisztítás” után teheti a műalkotás tárgyává. Miben áll mármost e megtisztítás? Egyfelől el kell tüntetni a közvetlenül adott valóság közvetlen esetlegességét, a zavaró vélet-

¹⁶ G. W. F. Hegel: *Esztétikai előadások*. I. köt. 72. old.

leneket stb.; másfelől a művésznek világosan érzékelhető harmóniát kell teremtenie még a diszharmonikus ábrázolásában is. Az eszmény fogalmi tartalmában itt előtérbe nyomulnak azok a vonások, amelyeket a klasszikus német költészet ars poeticájában imént megfigyelhettünk; Hegel szerint az eszményt a boldog önmagával megelégedettség hangja hatja át, a művészet ezért elsősorban amaz árnyak világáról ad nekünk képet, amelyet Schiller *Az eszmény és az élet* c. költeményében az idealista költői retorika eszközeivel megénekel. Nem lehet nem felismerni az esztétikai eszmény e jellemzésében az idealista fellengzőséget. Hegel gondolatmenete azonban itt sem minden racionális mag nélkül való. A harmonikus megformáltság kategóriája ugyanis szerint a legteljesebben az antik görög művészetben, annak humánus derűjében, ama szilárd tartásban valósul meg, amely még nem ismeri ember és mű torzító tépettségét. Az esztétikai eszmény ilyen módon végül is etikai eszményekben gyökerezik – elsősorban az emberi teljesség és mindenoldalú fejlettség eszményében. Semmi kétség: a filiszter-apologetikus megfogalmazás külső rétegének lehántása után feltárul előttünk a klasszikus esztétikai orientáció humanista tartalma, kritikai éle. Hegel mélyrehatóan bírálja az egykorú romantikus művészet bizonyos irányzatait, amelyek – látni fogjuk – abszolutizálják a negativitást, a valóságos-köznapi világban élő ember meghasonlottságát, s a negativitás, a meghasonlottság – röviden: az elidegenedettség – lételetényét egyszersmind a mű ábrázolásmódjának, formáláselvének legfőbb alapelvévé emelik. A romantikus szubjektivitás – hangsúlyozza Hegel – azt képzeleli magáról, hogy a köznapi valóságon ironikusan felülemelkedve eljuthat a szuverén költői ihlet tiszta forrásaihoz. Valójában ez a szubjektivitás csak a költőiség látszatát mondhatja magáénak. Az eszmény szubsztanciális belső tartalmat, egy hősi világállapotot előfeltételez, melyben egyéniség és közösség, szubsztanciális érdekelttség és szubjektív szabadság összhangban van egymással. Az eszmény derűje következképpen nincs kizáró ellentétben a személyiséget léte legmélyéig megrázó kollíziókkal sem, ha megoldásuk révén a harmónia marad a végeredmény, nem pedig a jóvátehetetlen szét-szaggatottság.

Ebben a vonatkozásban megkülönböztetett figyelmet érdemel az a gondolat, hogy az eszmény igazi talaja egy bizonyos „általános világállapot”, egy olyan társadalmi-történeti szituáció, amelyben az egyén szabad és öntevékeny személyiség. Hegel külön kiemeli: csak az ilyen személyiség rendelkezhet magasabb értelemben vett pátozzsal és jel-

lemmel, válhat „individuummá, amely egy világ”. Ez esetben „... a szubsztanciális benső tartalomnak ... van ereje a szubjektivitás csak-partikuláris voltának leküzdéséhez”.¹⁷ Az igazi művészeti eszmény, maga a klasszikus művészet csakis ott jöhet létre s virágozhat fel, ahol a műalkotás a hőskort, az általános világállapot viszonyait jeleníti meg. Ez a homéroszi epika vagy a görög szobrászat felülmúlhatatlan tökélyének végső magyarázata, de ez teszi érthetővé azt is, hogy „... jelenünk, általános állapotánál fogva, nem kedvező a művészetek számára”.¹⁸ Hegel Schiller kultúrkritikáját követi, amikor kiemeli az egyén megváltozott viszonyát az államhoz és anonim jogrendjéhez, aminek következtében az emberi viszonyokon eluralkodik a próza s az ellentmondásokat az elvont ész síkján feloldó reflexió.

Mármost ez az a pont, ahol a legleplezetlenebbül feltárul előttünk a hegeli elképzelés belső ellentmondásossága, az a leküzdhetetlen szer-
vi betegség, amelyben az idealista rendszer és a dialektikus módszer együttélése jelentkezik. Felvetődik ugyanis a kérdés: hogyan értékeljük a prózai „jogrend” modern világát, azt a világtörténelmileg új szituációt, amelyben az individuum elveszti önállóságát és tartalmas tartását. Hegel esztétikája erre a „művészet vége” elméletével ad kategorikus választ. Eszerint a szellem fejlődése már túlhaladta a művészetet. „A görög művészet szép napjai, csakúgy, mint a kései középkor aranykora, elmúltak. Mai életünk reflexió s műveltsége mind az akarat, mind az ítélet vonatkozásában szükségessé teszi, hogy általános szempontokhoz ragaszkodjunk és eszerint szabályozzuk a különöst, úgyhogy általános formák, törvények, kötelességek, jogok, maximák meghatározási alapnak számítanak és főként ezek uralkodnak. A művészeti érdekek, valamint a művészeti termelés számára azonban mi az általánosban inkább az eleveniséget kívánjuk meg, amelyben az általános nem törvény- s maximaként létezik, hanem a kedéllyel s az érzéklettel azonosan működik, amint a képzelet is a konkrét érzéki jelenséggel egységbe foglalva tartalmazza az általánost s az ésszerűt. Ezért jelenünk, általános állapotánál fogva, nem kedvező a művészetek számára. Magát a gyakorló művészt sem pusztán mintegy a körülötte egyre hangosabbá váló reflexió s a művészetre vonatkozó általános vélekedések és ítéletek szokása fertőzte meg és csábította arra, hogy még munkáiba is minél több gondolatot tömjön bele, hanem

¹⁷ Uo. 181. old.

¹⁸ Uo. 12. old.

egész szellemi műveltségünk olyan természetű, hogy maga a művész az ilyen reflektáló világon s annak viszonyain belül áll, és akarata s elhatározása segítségével attól elvonatkoztatni, vagy különös nevelés vagy az életviszonyoktól való eltávolodás révén különös, az elvesztettet pótló magányt kimesterkedni és létrehozni nem tudna.”¹⁹

Hegelnél mármost eltűnik az a nosztalgia, amely a klasszikus német költészetben még átszínezte azt a felismerést, hogy az antikvitás közvetlen felújítása lehetetlen. Ez természetesen önmagában véve még pozitív irányú továbblépés lehetne, végtére a 19. századi kritikai realizmus nagy művészei és művészetteoretikusai, mindenekelőtt az orosz forradalmi demokraták – mint látni fogjuk – ezen az alapon jutottak el a marxizmus előtti realizmuselmélet leghaladóbb formájának megfogalmazásához. Ám az idealista misztika kísérletei itt is megjelennek, s a szubjektum–objektum–azonosság Prokrusztész-ágyába kényszerítik ezt az oly fontos felismerést. Korábban már foglalkoztunk a hegeli filozófia összrendszerének sémájával; láttuk, hogy benne a művészetnek az önmagától természetté elidegenedett szellem önmegismerési folyamatában van helye. Ha azonban korábban e rendszertani elhelyezés zseniális gondolatmagvát emeltük ki, nevezetesen azt a koncepciót, hogy a művészet az objektív valóság emberi elsajátítása, most a dolog másik, negatív oldalára kell rámutatnunk. Ez nem más, mint a fennállóval való kibékülés, a legrosszabb fajta filiszteri konformizmus. Hegel nemcsak rezignációmentesen konstatálja a szabad és harmonikusan fejlett individualitás eltűnését, a prózai-polgári „jogrend” eluralkodását, hanem egyben lemond e filiszteri vonásokkal teli polgári rend megváltoztatásának bárminő perspektívájáról is. Semmi kétség: a polgári osztályérdek képviselője, a polgárság ideológus-esztétája áll itt előttünk. Idealista sémája szerint a művészet a szellem önmegismerésének legalacsonyabb foka, melyet a „szemlélet” reprezentál (vö. az eszmény mint az eszme érzéki látszása), s a magasabban álló „képzet” és „fogalom”, a vallás és a filozófia szükségképpen túllép a világ birtokbavételének kezdetleges lépcsőfokán.

A „művészet vége” koncepciónak e nagysága és korlátai érvényesülnek Hegel művészettörténet-szemléletében is. Ennek úttörő vonása a történetiség alkalmazása a művészeti jelenségekre, a művek tartalmi és formai mozzanataira.

Hegel elképzelése szerint a művészeti eszmény teljességgel törté-

¹⁹ Uo. 12. old.

neti kategória. Eszme és alak egysége ugyanis történetileg három egymást váltó tipikus formában valósul meg. Az ókori Kelet művészete – hegeli terminológiával: a szimbolikus művészeti forma – olyan eszmét tár elénk, amely még csak forrongva keresi a neki megfelelő alakot, de anélkül, hogy rátalálna. Hegel szerint ilyesfajta szimbolizmus, nevezetesen jelentés és alak közötti inkongruencia jelentkezik pl. a *Zend-Avestában*, a *Rámájában*, a héber zsoltárokból csakúgy, mint az egyiptomi szfinx-szobrokban. Ez az ókori Kelet tipikusan „fenséges” művészete. Másodszor az antik görög művészet megteremti eszme és alak tökéletes, befejezett egységét, ama „klasszikus” művészeti formát, melynek lényege – mint már láttuk – a szellemi tartalom és az érzéki alak tökéletes egymást áthatása. A művészeti eszmény e teljes megvalósulását csodálhatjuk a homéroszi eposzokban vagy a klasszikus kor szobrászatának istenalakjaiban. A harmadik művészeti forma a középkor keresztény, valamint az újkor polgári művészetében jelentkezik. Itt már felbomlik a klasszikára jellemző plasztikus egység, az eszme túlnő az érzéki-művészeti alakon, s adekvát megragadására már nem a művészet nyújtotta szemlélet, hanem a vallási képzet, illetve a filozófiai-tudományos fogalom szolgál. Az önálló művészet e felbomlási korszakát nevezi Hegel „romantikus” műformának. Kialakulása csak a művészeti eszmény oldaláról, tehát immanensen esztétikai szempontból tűnik hanyatlásnak és bomlásnak. A szellem természetéből következik ugyanis, hogy túlhaladja az érzékiséget, a művészeti megjelenést.

Ily módon Hegel – idealista rendszerének keretei között – a művészettörténeti fejlődés fő csomópontjait ragadta meg. Esztétikája a történetiségnek a polgári világnézet számára egyáltalán elérhető legmagasabb fokán megvilágítja a művészet egyenlőtlen történeti fejlődését, a művészeti virágkor kialakulásának és felbomlásának problematikáját. Ez a történetiség a művészetek „felosztásával”, rendszertani viszonyuk bemutatásával kapcsolatos hegeli fejtegetések vezérfonala is. Hegel világosan felismeri, hogy minden történeti korszaknak van uralkodó és jellemző művészeti útja és műfaja. A szimbolikus művészeti forma eszerint az építőművészetben, a klasszikus a szobrászatban, a romantikus pedig a festészetben, a zenében és a költészetben (a szépirodalomban) valósul meg a legteljesebben, a legtisztábban. Az építészet „a kezdet művészete”; feladata a külső természet olyan rendezése és átalakítása, hogy ez a szellemmel rokon legyen és az eszme művészi külvilágává, otthonává váljék. A szobrászat anyaga – az épí-

tészetéhez hasonlóan – a reális, háromdimenziós anyagi test, ám az egyébként tehetetlen anyagba itt már „belecsap az individualitás világa”, s így a műalkotás alkalmassá válik az erkölcsi szubsztanciális tartalmaknak az emberi test formáiban történő ábrázolására. Végül a három „romantikus” művészetben megindul a szellem visszavonulása az érzékiségből a szellemiségbe. A festészet túlemelkedik a valóságos, háromdimenziós térbeliségen, s annak csupán eszmei látszatát nyújtva megjeleníti a magáértvaló szubjektivitás tágas és színgazdag világát: a külsőben tükröződő sokféle emberi érzelmet csakúgy, mint az emberi élet változatos eseményeit. A zenében, a romantikus művészi forma középpontjában a térbeliség teljesen eltűnik, s a tiszta időbeliséget kitöltő és tagoló hangzatok egymásutánja feltárja az önmagában összpontosult szubjektivitás belső tartalmait. Végül a költészet (a szépirodalom) lezárja a romantikus művészeti forma – egyáltalán a művészet – önkifejlődését. Hegel szerint a költészet egyszersmind az általános művészet, amely minden korban lényeges szerepet játszik. A költészet ismét objektiválja az emberi bensőt, de nem valamely reális anyagi közegben, hanem a belső szemlélet és képzelet elemében. A szó művészete ily módon alkalmassá válik a szellem totalitásának kifejtésére. A költői formák sajátosságait e totalitás különböző jellege határozza meg. Az epika a saját környezetükkel összefüggésben jeleníti meg a tevékenységükkel egymáshoz kapcsolódó individuumokat, s így megteremti a „tárgyak” ama totalitását, amelyben a külvilág objektumai a cselekvő ember jellemvonásainak lenyomataként jelennek meg (pl. Akhilleusz pajzsa Homérosznál). Az eposz „szimbolikus” formája már az ókori Kelet művészetében – a nagy hindu eposzeikben, a *Rámájánában* és a *Mahábháratában*, a perzsa Firdüsi *Sáhnáméjában* – kialakult ugyan, klasszikus megvalósulását azonban mégis csak a homéroszi eposzokban tanulmányozhatjuk. A lírai alkotások a szubjektív bensőség totalitását tárják elénk, az Észet, amely mégis egy világ. E műfaj sajátosságait Hegel a népdalok, a keleti és a görög–római líra alkotásai mellett elsősorban Goethe és Schiller költészetében mutatja fel. A dráma a „mozgás” totalitását adja; benne a konfliktusokra és megoldási módjukra összpontosultan elevenedik meg az emberi szellemet mozgató erők erkölcsi világa. A tragédia és a komédia lényeges vonásait Hegel az antik görög dráma, illetve Shakespeare drámai világának elemzése nyomán határozta meg.

A mérték fogalmát kitüntetett hely illeti meg Hegel kategóriarendszerében; mégpedig nemcsak a *Logikában*, ahol mint mennyiségi és minőségi vonatkozások kölcsönviszonya kapott meghatározást, hanem a logikával sajátos módon összenövészett ontológiában is. Kevésbé ismert viszont e kategória esztétikai érvényesülése. Igaz ugyan, hogy magát a kifejezést *Esztétikájában* nem használta; alighanem irritálta az a jelentésárnyalat, amelyhez ez a francia klasszicizmus művészetfelfogásában jutott: a mértéktartás, a visszafogottság, a diszciplinalitás árnyalata. Tárgyi szempontból azonban a mérték mint mennyiségi és minőségi meghatározottságok sajátos egysége fontos szerepet játszik az esztétikum hegeli szerkezetelemzésében. Olyan kulcsfogalmakban, mint eszmény, jellem vagy pátosz, lényegi meghatározottság az a végső harmónia, melyet az esztétikum integritása még ott is megkövetel, ahol az ábrázolás tárgyául szolgáló élettények önmagukban disszonánsak, a negativitás által uraltak. Valóban, a mérték Hegelnél csaknem szinonímája lehetne az esztétikai harmóniának; konstitutív jelenléte nélkül művészeti szépség el sem képzelhető. Ami mérték nélküli, az Hegel esztétikai alapkoncepciója szerint lehet ugyan fenséges, de sohasem szép a szó igazi értelmében; ezért marad számára Kelet „szimbolikus” művészete csupán előművészet, ezért lépi át a közép- és az újkor úgynevezett romantikus művészeti formája a volta-képpen, az esztétikailag eszményi szépség küszöbét.

A mérték ebben az esztétikai koncepcióban per definitionem *emberi* mérték, homo mensura; emberképet előfeltételez, melynek lényegi jegyei a totalitás, a sokoldalú fejlettség, a szabadság és a harmónia. Ki ne látná mindebben a német klasszikus humanizmus örökségét, pontosabban azt a winckelmanni-lessingi hagyatékot, amely oly megragadó formában jelentkezett a Laokoón-problematika nevezetes értelmezésében? Hegel ennyiben az aufklärista polgári progresszió vonalát folytatja, amikor minden igazi műalkotás leglelkének tekinti a szubsztancialitás kölcsönözte pátoszt, azt a művészeti erőt, amely a lényeges kortartalmak általánosába emeli fel az egyéni szenvedélyeket, megszüntetve „mértéktelenségüket”. Ez a pátosz a citoyen-lét pátosza, a mérték maga pedig ebben az értelemben a citoyen-lét mértéke: egyes és általános harmonikus közvetítettsége a különösben. Hegel felismerése szerint a szubsztanciálissal feltöltött szabad individualitás

a titka nemcsak a görög istenszobrok szépségének, hanem ama plasztikusságnak is, amely a shakespeare-i tragédiák emberábrázolását vagy akár Mozart dallamvilágát jellemzi. A mérték esztétikai kategóriája ennyiben a legszorosabban összefügg az emberi totalitás és integritás ontológiai alapulvételével és azzal a meggyőződéssel, hogy a nagy művészet hivatása éppen e totalitásnak és integritásnak a védelme, felkutatása és felvirágoztatása. Shaftesbury, Diderot és Lessing szellemi örökségéről van szó – a hegeli esztétika az általuk tört nyomon ragaszkodik az esztétikum és az emberi mérték szerves összefüggésének eszméjéhez.

Másrészt láthattuk, hogy Hegel művészetfilozófiájában olyan elemek is rejlenek, amelyek túlmutatnak az aufklärista állásponton, és a kifejlett polgári társadalom kulturális problematikájával való gondolati konfrontációról tanúskodnak. Egy egész nemzedék döntő korélményéről van szó. *A szellem fenomenológiájának* szerzője, amikor az antik istenvilággal konfrontálja az új burzsoá létezés világát mint „szellemi állatvilágot”, amikor a poliszpolgári mértékkel szembeállítja az egoista magántulajdonosi tevékenység mértéktelenségét, végső soron ugyanannak a nemzedéknek a világérzését fogalmazza meg. filozófiailag, melyből a jénai romantikus iskola maga is kialakult; a burzsoá próza eluralkodását, a hétköznapi individualista üzleties túlekedését, a személyiség modern meghasonlottságát, a polgári mindennapok sivatagos ürességét a *Fenomenológia* semmivel sem kevésbé szuggesztívan ábrázolja, mint Novalis *Himnuszai az éjszakához* vagy akár E. T. A. Hoffmann fantasztikus novellái. Semmi kétség: Hegel osztozik jénai és heidelbergi kortársaival abban a felismerésben, hogy a polgári rend megfosztotta a művészetet egy nagy lehetőségtől, attól ti., hogy közvetlenül a valóságos élettényekből emelje át a művészi formába az esztétikai harmóniát.

Láttuk, hogy ezen a felismerésen alapul a hegeli esztétika sokat vitatott elképzelése a művészet végéről. Már elemeztük ennek az elképzelésnek belső ellentmondásosságát: most elegendő annak megállapítása, hogy amit Engels rendszer és módszer ellentmondásának nevezett, talán sehol sem jut a hegeli művészetfilozófiában oly szembeszökően kifejezésre, mint ebben a koncepcióban. Egyrészt úgy tűnik, mintha a „művészet vége” magában a művészet fogalmában rejlő logikai ellentmondásosság végső megoldása, valaminő teleologikusan tételezett feloldás lenne: a művészetnek, miután befutotta szimbolikus, klasszikus és romantikus művészeti forma egymásból következő fokait,

el kell jutnia a végső beteljesedettségre, a Nincs Tovább állapotába. Nyilvánvaló, hogy a logikumnak ez a prioritása gúzsba köti a valóságos történeti folyamat megértését; az esztétikai historizmus, a hegeli művészetfilozófia e korszakos vívmánya, talán sehol sem szorul annyira a teleologikus séma keretei közé, mint éppen a kortárs művészet megítélésénél. Másrészt az is kétségtelen, hogy a „művészet vége” terminusnak is van racionális magva: Hegel a kapitalista korszak művészeti kultúrájának problematikusságát kísérelte meg vele összegezni. Gondoljunk nevezetes fejtegetéseire arról, hogy a polgári próza, a kicsinyes-egoisztikus érdekekben való fogvamaradottság, az individuum és a tőle elidegenedett közhatalom külsőleges viszonya, az egész társadalmat uraló dologi közvetítésrendszer miként tömi el a nagy költészet forrásait, amelynek létalapja az emberi teljesség és harmónia; vagy gondoljunk *A szellem fenomenológiájának* megjegyzésére arról a neutralizációról, amelyet a polgári „jogállapot” a kultúrjavak panteonba gyűjtésével és a velük szemben kialakított pusztán élvezeti-szemléleti viszonnyal a műalkotás funkciójában előidéz: „A szobrok most holttetemek, amelyekből eltávozott az éltető lélek, mint ahogy a himnuszok szavak, amelyekből eltávozott a hit; az istenek asztalai szellemi étel és ital nélkül valók, s játékaik és ünnepei nem nyújtják a tudatnak azt az örömezt, hogy egységben van az isteni lénnel. A múzsa műveiből hiányzik ama szellem ereje, amely az istenek és emberek összezúzásából merítette önmagának bizonyosságát . . . Így a sors ama művészet alkotásaival nem adja nekünk világukat is, nem az erkölcsi élet tavaszát és nyarát, amikor virágoztak és érlelődtek, hanem e valóság beburkolt emlékét csupán.”²⁰ Semmi kétség: a művészetfilozófus Hegel éles szemmel figyelte meg a polgári világra jellemző elidegenedés lényeges vonatkozásait, s habár mint polgári gondolkodó nem tudott leásni az elidegenedés-problematika osztálygyökereiig, mégis közvetlen közelébe jutott ama marxi felismerésnek, mely szerint „. . . a tőkés termelés ellenségesen áll szemben bizonyos szellemi termelési ágakkal, például a művészettel és a költészettel”.²¹

Ez a felismerés mármint az a pont, ahol különválnak a szellemek. Az egyik oldalon ott áll a Hegeltől újra és újra bírált romantika, az a romantikus módon újraértelmezett művészetfelfogás, amely a költészetellenes próza előnyomulására a menekülés reakciójával vála-

²⁰ G. W. F. Hegel: *A szellem fenomenológiája*. Budapest, 1961. 382. old.

²¹ Marx–Engels: *Művészetről, irodalomról*. 83. old.

szol. Novalis kulcsregénye, a *Wilhelm Meister* ellendarabjaként megírt *Heinrich von Ofterdingen* pontos képet ad arról az útról, amelyen e romantikus opposíció végül is egy irracionalista transzcendentalizmusba fut, feladva a klasszikus polgári esztétika homo mensuráját, közvetve reprodukálva a polgári korszak költészetellenes mértéktelenségét, a személyiség elidegenedettséget. A másik vonalon a hegeli koncepció sem mentes bizonyos apologetikus vonásoktól. Ha Goethe regényhőse, mint a bibliai Saul, elindul megkeresni apja elveszett nőstényszamarát, s végül is egy királyságot talál, az értelmes tevékenység birodalmát, akkor e tanulóveket aligha lehet pusztán a polgári prózához való filiszteri alkalmazkodás számlájára írni, ahogyan erre Hegel, a berlini professzor hajlott. Herbert Marcuséig, a mai protestmozgalmak fiataljaiig terjed azoknak a romantikusoknak a sora, akik joggal utasítják el ezt az esztétikai rangra emelt kibékülést. De a hegeli esztétikában jelen van egy másik tendencia is, egy másfajta Goethe-értelmezés is. A „művészet vége” koncepció merevségét feloldva ebben egy olyan, az árral szemben úszó, kritikai-humanista művészet eszményei csillannak meg, amely képes arra, hogy „az újabb kor készentalált viszonyai között visszaszerezze az alakok elveszett önállóságát”. Hegel persze nem jutott el a kritikai-humanista realizmus művészettörténeti novumának megértéséig. De a goethei-schilleri klasszikában megsejtette és teoretikusan előlegezte azt a modern művészetet, amely az elidegenedett életviszonyok között is ébren tartja a szabad és harmonikus emberi személyiség igényét. Nem azzal, hogy megszépíti a rútat. Mert ábrázolja a valóságos elidegenedést, a személyiség deformálódását is, de humanista mérték birtokában: a rútat a széphez, a torzat az éphez, az elidegenedetttet az el nem idegenedetthez viszonyítva jeleníti meg. Ennek a modern művészetnek a megsejtése alighanem a hegeli esztétika legidőtállóbb szempontjai közé tartozik.

Az elterjedt stílustörténeti felfogás a romantikát mint esztétikai álláspontot elsősorban a klasszicizmussal szembesíti, mégpedig a történeti egybevetés igényével. Eszerint a romantikus művészetértelmezés mindenekelőtt a készenkapott stilisztikai normák, formakánonok destrukciójának elvi alapvetése; más szóval: a művészeti klasszicizmust, amelynek lényege az objektivitásra és szabályozottságra való törekvés, úgy váltja fel az öntörvényű szubjektivitást trónra ültetve, „mértéktelel” romantika, ahogyan az életben is kiszorítja a megcsontosodott régit az új, az elavultat a korszerű. Felületes történetiség ez; az esztétikai gondolkodás tudományos története itt sem elégedhet meg sem az elvont stílusjegyek pusztán leíró tipológiájával, sem az állítólag immanens stílusfejlődés rajzával.

■ A VÁLASZÚT

A romantikus esztétikai alapállás voltaképpen a klasszikussal egyidős, nem követi vagy váltja fel. A német fejlődés ebben a tekintetben is megkülönböztetett figyelmet érdemel. Nemcsak azért, mert itt alakult ki az a felvilágosodásban gyökerező, egyszersmind a felvilágosodást dialektikus irányban meghaladó művészetelmélet, amely az egész polgári művészetfelfogás csúcsteljesítményének bizonyult (ezért „klasszikus”), s amely a romantikánál semmivel sem erőtlenebbül határolja el magát az abszolút monarchiák fejlődésének első, korai szakaszában jelentkező udvari esztétikától (a szakterminológiában több-kevesebb egyértelműséggel „klasszicistának” nevezett irányzattól) – még akkor is, ha a „német nyomorúság”, a feudális széttagoltság és kisállamosdi lényegesen kedvezőtlenebb helyzetet teremtett

az udvari esztétika alapjául szolgáló osztálykompromisszum radikális, az ideológiától a politikai szféráig terjedő felszámolására. A német esztétika további sorsa azért is tanulságos, mert jól szemlélteti a klasszikussal sokszorosan összefonódni látszó, valójában azonban tőle egykettőre élesen elkülönülő romantikus pozíció elvi alapjait, keletkezését és lényegét.

A romantikus művészetértelmezés legelső dokumentumai a 18. század legutolsó éveiből származnak: a Schlegel fivérek programadó folyóirata, az *Athenäum*, 1798-ban jelent meg, ugyanabban az évben, mint az angol romantikát bevezető „tavi költészet” alapműve, Wordsworth és Coleridge teoretikus programelőszóval ellátott *Lyrical Ballads*-e. Megértésük arkhimédészi pontja a francia forradalomhoz való viszonyuk. Sokatmondó adat, hogy a korai romantika egész sor jelentékeny képviselője – a szabadságfát ültető ifjú Hölderlinhez, Schellinghez és Hegelhez hasonlóan – kezdetben a francia forradalom lelkes híve volt: Tieck és Novalis csakúgy, mint a Schlegel fivérek, és az angol tavi költők a 90-es évek elején még osztották a felvilágosult és francia földön már saját forradalmát elindító polgárság valamennyi „heroikus illúzióját”. A jakobinus terror hírére természetesen az ő lelkesedésük is erősen megcsappant, majd a napóleoni hadjáratok idején az ellentétébe csapott át; ez azonban nem változtat azon a tényen, hogy ifjúkori magatartásukat tekintve maguk is lázongó kritikával, a *Sturm und Drang* szellemében regisztrálták a német elmaradottságot, a szabad gondolatot megbénító középkori viszonyok továbbélését.

Friedrich Schlegel, a legelső, a jénai, majd a berlini romantikus iskola vezéralakja, ezekben az években nemcsak Lessingért rajongott, hanem a jakobinus Georg Forsterért is, a rövid életű mainzi polgári demokratikus köztársaság vezetőjéért, s e republikánus korszakában még az antik művészet objektivitásának és harmonikusságának védelmében állította szembe a régieket a modern költőkkel. Az utóbbiaknál elégedetlenül konstatálja a „jellegnélküliséget”, a tett-bénító szkepticizmust, „az újra, pikánsra és frappánsra való kielégíthetetlen törekvést”¹, az ember prométheuszi igényének – s vele együtt a szépségen alapuló erkölcsi-esztétikai álláspontnak – feladását. Jellemző radikalizmusára, hogy végkövetkeztetéseit a naiv és a szentimentális költészetet szembeállító Schiller maga is elutasította, mégpedig nemcsak

¹ Fr. Schlegel: *Über das Studium der griechischen Poesie*. In: *Prosaische Jugendschriften*. Hg. v. Y. Minor. Wien, 1882. Bd. I. S. 91.

az ismert filiszteri meggondolásokból, a német mizéria kisszerű viszonyainak nyomására; a weimari klasszika számára 1794-ben már nyilvánvaló volt, hogy a modern „szentimentális” költészet ugyanúgy nem kanyarodhat vissza közvetlenül az antik-naiv példaképekhez, mint ahogyan a polgári forradalomtól sem várható az antik poliszdemokrácia igazi felújítása.

A Thermidor természetesen véget vet az izzó lelkesülésnek. A forradalmi citoyen-pátosz burkából előbújó polgári világ szükségképpen mély válságot idézett elő a francia forradalommal rokonszenvező ifjú nemzedék világnézetében, s hatása alól a Schlegel típusú rajongók sem tudtak kibújni. Elvileg ugyanarról a válságról van szó, mely a német klasszika elméleti kiindulópontja lett: a felvilágosult eszmények burzsoá megvalósulásának élményéről. Az idealizált antik poliszdemokrácia helyreállításához fűzött remények szertefoszlottak, a napóleoni korszak nagy világkavargásában kirajzolódott az új polgári rend képe, az Ész birodalmaként meghirdetett, de a burzsoázia birodalmaként megvalósult kapitalista világ, minden prózaiságával, rútságával, közönségességével és embertelenségével. Ez az a pont, ahol elválnak egymástól a szellemek. A forradalom utáni világhelyzet a klasszikus német filozófiát és művészetet az emberiség haladásában működő negatív princípium felismerésére, egyszersmind az ellentmondásokon át vezető fejlődés dialektikus koncepciójának kidolgozására ösztönözte. A korai romantika – nemegyszer éppen az eredeti radikalizmus átmentésének szubjektíve őszinte pátoszával – képtelen volt megérteni az „Ész”-nek ezt a „cselét”; a „kibékülés” gondolatával nem békélve, illúzióit egzaltált következetességgel a képtelenségig fokozva egy, a klasszikustól gyökeresen különböző megoldást talált. Gondolatilag rögzítette ugyan a negativitást, tudomásul vette a polgári lét elrútságának tényét is. Ember és világ kölcsönös elidegenedtségének feloldására, a „kibékülés”-re azonban az új koncepció szerint nem a valóságos társadalmi gyakorlat, nem is idealista módon misztifikált absztrakciója, a szubjektum–objektum azonosságát visszahódító abszolút szellem hivatott, hanem a tisztaságát megőrző bensőség, illetve a művészet mint a közönséges valóságon transzcendáló utópia szerve. Társadalmi-politikai átalakítása, valóságos elsajátítása helyett poétizálni kell a világot, hirdette Novalis, s az egész romantikus mozgalom pontosan ebben a szellemben formálta saját képére és hasonlatosságára a klasszikus idealizmusból kiszűrhetőnek vélt gondolatelemeket.

Fichtétől a jénaiak mindenekelőtt a világteremtő Én elméletét, a

tevékenységében semmitől nem korlátozott szubjektivitás kultuszát vették át, azt a szubjektív idealista felfogást, mely szerint a valóság igazi szubsztanciája a minden holt objektivitást (vagy, ami náluk ugyanaz: minden elidegenedést) önmagában felemésztő szubjektum. Schellingtől ered az „intellektuális szemlélet” kategóriája, pontosabban az a, tendenciáját tekintve irracionalista elképzelés, hogy az igazi megismerés a fogalmisággal élesen szembeállított intellektuális szemlélet, mely csakis a művészetben valósul meg maradéktalanul; következőképpen a művészet a filozófiai világmegismerés legeredetibb és legvalódibb organonja. Ezek a gondolatélemek azonban ezúttal a klasszikustól gyökeresen eltérő irányban szerveződnek egységgé. Fichte transzcendentális Énje a magányos individuum partikularitására redukálódik, a világteremtő öntevékenység a szubjektivitás kötetlen-önkéntes szabadságával, az objektivitás minden formájának szuverén megvetésével azonosul. Schelling rendszeréből, a szubjektum–objektum azonosságának elvéből is ki kell hogy szoruljon a létezés objektivitásának bármiféle elismerése, s így a nevezetes intellektuális szemlélet is szubjektív tudati aktussá egyszerűsödik. A „forradalmi objektivitásmánia” (revolutionäre Objektivitätswut – Friedrich Schlegel így jellemezte önironikusan saját klasszicista-republikánus korszakát) ilyenformán új tartalmakkal telítődve gyorsan átvezetett a világ szubjektív-képzeleti átpoétizálásának irracionalista programjához.

■ A ROMANTIKUS ANTIKAPITALIZMUS

Figyelmet érdemel itt először is a polgári valósággal való kritikai konfrontáció. Romantikusnak mondjuk ezt az antikapitalizmust, mert nem a jövő, hanem a múlt oldaláról tenné szenvedélyes kritika tárgyává az új társadalmi viszonyokat. Az iparosodás nyomán kialakuló új életformák bírálata, egyén és társadalom meghasonlottságának leleplezése itt kezdettől fogva összefonódik a „rég jó idők” visszaíráásával, az idillikussá szépített hűbéri rendszer utáni nosztalgiával, egy szóval: valamiféle reakciós utópizmussal. A múlt eszményítése mindamellettt megtevesztő. A romantikus iskola sohasem volt egyszerűen feudális mozgalom, pusztán visszahátrálás az új eszményképhez, a középkorhoz. Lényege – függetlenül attól, hogy ezt a lényegét egyes képviselői mennyire tudatosították – a kispolgári jellegű opposíció

a személyes kapcsolatok bomlása, az atomizáltság és a másik rossz véglét, az eltömegesedés, a burzsoá érdekek fűtötte egoisztikus tülekedés és marakodás ellen.

Természetesen ez a kritikai pozíció nem lehet más, mint belsőleg ellentmondásos és magával is meghasonlott. Csak egy példát: Adam Müller, a „heidelbergi” romantika befolyásos ökonómusa Schlegeléhez hasonlóan protestált az új társadalmi viszonyok személyiségromboló hatása ellen; a szubjektív bensőség védelme adott szónokias-demagóg erőt a polgári prózaiság, a burzsoá nyereszkedés, a szabadverseny elleni fellépésének. Lehetetlen itt nem érezni az integer egyéniség védelmének indulatát, amely egzaltált kiélezettségében is őriz valamit a klasszikus humanizmus szelleméből. Ám a személyiség szabad kibontakozása csakis a rendi viszonyok alóli valóságos felszabadulástól volt várható. Müller ezzel szemben a patriarchális viszonyok újjáélesztésében, a feudális mezőgazdaság és a középkori céhrendszer rekonstrukciójában vélte felfedezni az egyetlen lehetséges kiutat, s mi több: olyan államtól várta ennek az útnak a megnyitását, amelynek maradéktalanul aláveti magát minden individuum. A bensőség védelme egyfelől – az egyén legteljesebb beintegráltsága másfelől. A személyiség dezintegrációjának leleplezése – és a feudális alávetettség korszerűvé stilizálása. Semmi kétség: Adam Müller – a gazdasági romantizmus tipikus képviselőjeként – végső soron polgári viszonyokat akart, de azok nélkül a radikális változások nélkül, amelyek e viszonyokból elkerülhetetlenül következnek. Így maradt az egész romantikus mozgalom tiltakozás ugyanazon társadalmi viszonyok ellen, amelyek között saját magatartása, a korlátlan szubjektivitás kultusza egyáltalán létrejöhetett. Végső soron ez az ambivalencia teszi meghasonlottá és tépetté: Igen és Nem, pozitivizmus és negativizmus végletei között hanyódik.

■ A MŰVÉSZET ÚJ DEFINÍCIÓJA

A romantikus antikapitalizmus ilyen ideológiai premisszái alapján jöttek létre az új művészetfelfogás első megfogalmazásai. Hangsúlyozni kell itt a művészetideológia viszonylatos tempóelőnyét: a korai romantika teoretikusai általában nem egy már ténylegesen kibontakozott új alkotói módszer elvi recipiálására vállalkoztak, elméletük jórészt előlegezés, nem pedig összefoglalás. Anticipáció, méghozzá

a szó nyomatékos értelmében: az új elvek közvetlen vagy közvetett érvényesülése hosszú folyamat, szerves része annak, amit a dekadencia előrenyomulásának tekinthetünk.

A jénaiak tételeik bizonyítására mindenekelőtt művészet-történetileg érveltek, és nagyon jellemző, hogy hivatkozási alapjuk igen gyakran a klasszikus művészet, elsősorban Goethe. Friedrich Schlegel nevezetes fragmentuma szerint a francia forradalom és Fichte *Tudományelmélete* mellett Goethe *Wilhelm Meistere* képviseli a korszak legfőbb irányzatát;² Wackenroder és Tieck éppenséggel a reneszánsz képzőművészettel és a barokk zene nagy alkotásaival érvel egy tágabb ívű, toleráns művészetértelmezés szükségessége mellett; s bármennyire nagy szerepet játszik is a romantikus iskola öneszmélési folyamatában a későközépkori vagy a keleti művészet nagy alkotásainak felfedezése, ez a tágítás nem jelenti az antik tradíció közvetlen megtagadását. A klasszikus korok elméleti megítélésének tekintetében sincs természetesen teljes egység a korai romantikán belül; viszonylag gyorsan megindul a klasszikától való elhatárolódás, illetve a klasszika világnézeti-esztétikai tartalmainak gyökeres újraértelmezése is. Ez azonban a romantikus gyakorlat megerősödését előfeltételezi. Amennyiben a korai romantikus teoretikusok jelentékeny alkotóművészek is, annyiban ez az elkülönülődés máris tetten érhető: az új elvek szerint alakított költői módszer természetesen visszahat a költői ars poetica történeti-elméleti orientációjára is. Mintapélda erre a korai romantika nagy tehetségű lírikusa, Novalis. Számára a klasszikus humanizmus már nem „liberális” engedékenységgel eltűrt vagy dicsért lehetőség, mint a Schlegel fivéreknél, hanem egyre élesebb, türelmetlenebb kritika tárgya. Ő már a leghatározottabban elutasítja a Friedrich Schlegel által még nagyrabecsült *Wilhelm Meistert*, mint teljességgel prózai, antiromantikus művet: „Pusztán *emberi* dolgokat tárgyal – teljesen megfeledkezik a természetről és a misztikáról. Poétizált polgári és házias történet. A csodálatost egyértelműen mint költészetet és rajongást kezeli. Szelleme a művészeti ateizmusé . . .”³ Nem vitás: Novalis elutasítása a klasszikus produkció lényegének sokkal mélyebb belátásán alapul, mint a schlegeli elismerés. Az új művészeti gyakorlat általánosításának efféle kísérletei mindenesetre jobbára csak követik a művészetideológiai elvi és szerkezeti átalakulását.

² *Athenäum* 1798. (Nachdruck: Stuttgart, 1960. S. 232.)

³ Novalis: *Schriften*. Hg. v. Paul v. Kluckhohn. Leipzig, 1928. Bd. X. S. 292.

A legfontosabb ebben a tekintetben a művészet emberi-szociális küldetésének megváltozott értelmezése. A romantikus iskola nem azzal hozott újat, hogy feltárta a modern társadalom ellentmondásosságát, a prózaiság előtörését, a személyiség dezintegrációját a polgári életviszonyok között. Az elidegenedés tünettana már a klasszikusoknál is megjelent. Az a gondolat sem radikális újdonság, hogy az újkori művészet nagy hivatása: szemben úszni az árral, s az elidegenedett világban is ragaszkodni az elidegenedettséget legyűről, harmonikus ember eszményéhez – Schiller koncepciója az esztétikai nevelésről félreérthetetlen világossággal mondta ki a klasszika ezzel kapcsolatos humanista elgondolásait. Igaz ugyan, hogy a művészet humanizáló missziójának schilleri megfogalmazásából nem hiányzik teljesen az az idealista-illuzórikus elképzelés sem, hogy a művészet mint sajátos szellemi tevékenység a forradalmi tömegaktivitást *helyettesítve* (tehát nem pusztán *előkészítve*) lenne képes a világ humanizálására; ez az illúzió azonban a klasszikusoknál még nem volt akadálya az emberről mint öntevékeny, önmagát realizáló lényről való elmélet gondolatiművészi megalapozásának, egyáltalán annak a meggyőződésnek, hogy az „abszolút szellem” fogalmában természetesen csak elvontan megragadható emberi lényegi erők végül is leküzdik az emberi nem kibontakozása során újra és újra reprodukálódó ellentmondásokat, s az elidegenedést feloldva végül is út nyílik az emberi lényeg sokoldalú és harmonikus kibontakozása előtt. Ebben a történetfilozófiai összefüggésben jelentkezik a hegeli esztétika ismert alaptétele is a művészetről mint a szubjektum–objektum–azonosság megteremtésének egyik – korántsem egyetlen és végső – organonjáról. S ha Hegel – a német idealizmus ellentmondásos betetőzéseként – éppenséggel a filozófiát, nem pedig a művészetet tekinti az abszolút szellem legmagasabb objektívációjának, akkor még ebben az ismert rendszertani és módszertani torzulásokat előidéző konstrukcióban is jelen van a racionális mag: a passzív széplélek-magatartás éles elutasítása. *A szellem fenomenológiája* már ebben az értelemben bírálja azt a magatartást, melyet az *Esztétika* mint szubsztancia nélküli szubjektivitást a romantikus világszemlélet alapmodelljeként tárgyal: „Hiányzik neki a külsővé-válás ereje, az az erő, hogy dologgá tegye magát és a létet elviselje. Abban a félelemben él, hogy cselekvés és létezés által beszenyezze belsejének nagyszerűségét; s hogy megőrizze szíve tisztaságát, kerüli a valósággal való érintkezést, s megmarad abban az önfejlő erőtlenségben, hogy lemond végső absztrakcióvá kiélezett személyes énjéről,

s szubsztancialitást ad magának, vagyis gondolkodását létté változtatja át, s az abszolút különbségre bízta magát . . . cselekvése a sóvárgás, amely csak elvész, miközben a léttelen tárggyá lesz, s túlesve e veszteségen és visszaesve magához, csak elveszettnek találja magát . . . ”⁴ Goethe *Wilhelm Meistere* elvileg ugyanígy ábrázolja a valóságtól való elfordulás természetlenségét és a külvilággal aktív kölcsönhatásban álló személyiség felnevelődésének folyamatát.

Ezek után világossá válhat előttünk a romantikus művészetkoncepció menekülés jellege. Mert ha Jéna és Berlin ifjú romantikusai – a schellingi rendszert követve – a művészetet állítják az elidegenedést feloldó abszolút szellem megnyilvánulásának legmagasabb csúcsára, akkor emögött a kétségbeesés rejlik a létezés irracionálisnak tűnő áttekinthetetlensége, kaotikus ellentmondásossága miatt, egyszerűsmind a lemondás arról, hogy ezzel az ellentmondásossággal gondolatilag megbirkózzanak. Majd a szükség erőnné válik, és az ellentmondásokban mozgó valóság racionális megismeréséről való lemondás átcsap bármiféle értelmes cselekvés teljes diszkreditálásába. Látnivaló, hogy a művészet egyáltalán nem a valóság elsajátításának organonjaként került itt az emberi értékek rangsorának csúcsára, hanem a tiszta bensőség legvégső menedéke, ahol a szubjektivitás a valóságos próza bármi nyomától érintetlenül megőrizheti szeplőtlen tisztaságát. A művészi produkció ebben a menekülés jellegében vált a szabad emberi önmegvalósítás modelljévé. Lehetetlen nem észrevenni itt a klasszikus felfogással való radikális szakítást. Hegel kritikája Jacobi „közvetlen tudás”-koncepciójáról maradéktalanul érvényes a romantikus esztétikai magatartásra is: „Amikor . . . az érzelemre, belső orákulumára hivatkozik, el is készült azzal, aki nem ért egyet vele; ki kell jelentenie, hogy nincs több mondanivalója annak számára, aki nem találja és érzi magában ugyanazt; más szavakkal: lábbal tiporja a humanitás gyökerét. Mert a humanitás természete az, hogy a másokkal való egyezésre törekszik, s egzisztenciája csak a tudatok közösségének létrehozásában van. Az emberellenes, az állati abban van, hogy az ember megáll az érzelemben és csak ezáltal tud megnyilatkozni.”⁵

Sehol sem olyan nyilvánvaló a művészet romantikus átértelmezésének világnézeti menekülés jellege, mint az új esztétika központi kategóriájában, az *irónia* fogalmában. Az irónia köznapi értelme a

⁴ G. W. F. Hegel: *A szellem fenomenológiája*. 336–337. old.

⁵ Uo. 44. old.

visszájára fordítás, valamely jelenség színlelt igenlésbe burkolt tagadása, annak érzékeltetésére, hogy „nem kell komolyan venni”, lévén lényege csak üres látszat. Érthető, ha válságkorok gondolkodói oly szívesen élnek az elaggott-kiüresedett élettartalmak gondolati destrukciójának ezzel a módszerével. Ezt teszi a romantika is, azzal a megszorítással, hogy már a polgári éra beköszöntésekor, úgyszólván a forradalom másnapján megérezte az eljövendő válságokat, s napirendre tűzte a visszájára fordítás programját. Iróniája azonban nem pusztán stíluseszköz, hanem intellektuális alapmagatartás, amely a történetileg konkrétat nyomban átfordítja a komikusba. Lényege az egyetemes trónfosztás, a végítélet a szubsztancialitás valamennyi formája felett; az igazi romantikus irónia – Kierkegaard kifejezésével élve – *világ-irónia*, az objektív valóság lényegiségének, belső összefüggéseinek és törvényszerű rendjének megkérdőjelezése és tagadása. Friedrich Schlegel az iróniát „az örök agilitás, a végtelenül teljes káosz világos tudatának”⁶ nevezte, Solger pedig azzal a művészi tevékenységgel azonosította, mely a valóságot mint az abszolút eszmével sohasem kongruens, tőle eleve elidegenült objektivitást semmisnek tételezi. Két mozzanat lényeges e jellemvonásban: egyrészt az a tétel, hogy a valóság per definitionem kaotikus, tehát kizárja a harmonikus kozmosz bárminő képzetét; másrészt az a szubjektív magatartás, amely valaminő lebegésben realizálódik. A. W. Schlegel éppen ezen a ponton kívánta megragadni az antiktól elhatárolódó, önállósult és önértékkel bíró romantikus költészet differentia specificáját: „Az egész régi költészet és művészet mintegy *ritmikus nomosz*, egy szépen elrendezett és a dolgok örök ősképeit magában visszatükröző világ egyszer s mindenkorra tételezett törvénykezésének harmonikus meghirdetése. A romantikus költészet ezzel szemben ama szüntelenül új és csodás teremtményeket vajúdó káosz iránti titkos hajlamot fejezi ki, amely káosz a rendezett teremtetés felszíne alatt, mintegy e teremtetés méhében rejtetik.”⁷ A romantikus irónia ebben az értelemben a modern művészet adekvát alkotó módszere, s mint ilyen, az antikvitásban csak csíra formában létezett. Itt ugyan nincs teljes egyetértés az ironizáló magatartás romantikus interpretátorai között; Solger például ennek jelenlétét kívánja bizonyítani még a homéroszi epikában is, arra a derűs antropomorfizmusra hivatkozva, mely a görög mitológia isteneinek

⁶ Fr. Schlegel: *Prosaische Jugendschriften*. Bd. II. S. 296.

⁷ A. W. Schlegel: *Über dramatische Kunst und Literatur*. Heidelberg, 1817. Bd. 3. S. 14.

epikai ábrázolását jellemzi. Eltérések mutatkoznak az ironia által involvált belső szédület értelmezésében is. Az objektivitás feletti szabad lebegésben Friedrich Schlegel a világot komolyan nem vevő szubjektum disszonáns tépettségét emeli ki, Novalis inkább a sóvárgást, mellyel a magára maradt szubjektum transzcendens fogódzót keres; Solgernél az ironiát az eszme és jelenség heterogenitásának melankolikus tudata kíséri, Kierkegaard-nál az üresség érzése; végül E. T. A. Hoffmann-nál és Heinénél az ironizáló magatartás gyökeresen új tartalmakkal telítődik, s bizonyos rekonkretizálás, a valóságra visszavonatkoztatás eredményeként a valóság tényleges fantasztikumának realista megjelenítéséhez társul. A különböző típusokban azonban közös a lebegés vágya, a mámor vagy rosszkedv kísérté szédület, mellyel a szubjektivitás elrúgja magát a szubsztanciálistól. Hegeli kategóriát használva: a Szellem itt „a végtelen abszolút negativitás” álláspontján áll.

Csakis innen fejthető meg a romantikus világironia szűkebb, esztétikai jelentése. Az az elképzelés, hogy a valóságon, minden objektíve adott határon transzcendáló művészi szellem pusztán önmagából, szabadon és kötetlenül hozza létre teremtményeit, első pillanatra csupán a kreativitás elve hangsúlyozásának tűnik. A művészi eredetiség, a fantázia és megformálás jogainak kodifikálása persze már a felvilágosodásban elkezdődött, és a klasszikában elméletileg maradandó érvénnyel megtörtént. Gondoljunk csak az angol zsenielméletre s kanti és hegeli továbbfejlesztésére. Jellemző azonban, hogy Hegel az eredetiséget az „igazi objektivitással” hozza összefüggésbe. A romantikus ironia ezzel szemben felborítja az ábrázolás szubjektív és tárgyi mozzanatainak ezt az egységét. A művésznek eszerint éppenséggel nem szabad elvesztenie magát tárgyában és anyagában, ellenkezőleg: felette lebegve érvényre kell juttatnia a teremtmő szubjektivitás szuverén fölényét és mindenhatóságát. A költői Én kreatív tevékenysége ezáltal új értelmet kap: maga a programszerű tudatossággal vállalt önkényesség. Friedrich Schlegel nevezetes *Athenäum*-beli fragmentuma – minden stiláris elmosódottsága ellenére – az esztétikai szubjektivizmusnak ezt az ars poeticáját eléggé világosan fogalmazta meg: „A romantikus költészet előrehaladó univerzális költészet (progressive Universalpoesie). Rendeltetése nemcsak az, hogy a költészet egymástól különvált műfajait újból egyesítse s a költészetet kapcsolatba hozza a filozófiával és a retorikával. Szándéka és feladata költészetet és prózát, zsenialitást és kritikát, művészeti és természeti költé-

szetet hol keverni, hol egybeolvasztani, a költészetet elevenné és társaságivá, az életet és a társadalmat költőivé tenni, az elmességet poétizálni, a művészet formáit különféle megalapozott műveltségi anyaggal megtölteni és telíteni s a humor ingamozgásával átlelkésíteni . . . A romantikus költészet a művészet területén ugyanaz, ami az elmesség a filozófiában vagy a társaság, emberi kapcsolat, barátság, szerelem az életben. A költészet többi módjai készek; most teljesen szét-darabolhatók lesznek. A költészet romantikus módja még kialakulóban van, s éppenséggel az a lényege, hogy örökké csak alakuljon, soha ne legyen befejezett . . . Egyedül a romantikus költészet végtelen, mint ahogyan egyedül az igazán szabad, s mint saját legelső törvényének szerez érvényt annak az elvnek, hogy a költő önkénye nem tűr maga fölött semmiféle törvényt . . . ”⁸

■ PROGRESSIVE UNIVERSALPOESIE

A költői Én így értelmezett szabadsága első megközelítésben a műfajhatárok önkényes átlépését, egyáltalán a műfaji jellegzetességek fokozódó felbomlasztását vonja maga után. A formabontás önmagában persze még lehetne a művészi eredetiség érvényre juttatásának szükségyszerű következménye is, jogosult protestálás az udvari klasszicizmus akadémikus kánonjai vagy akár az antikizáló klasszika formai szigora ellen. A romantikusok jól sejtették: a polgári társadalom szellemi-kulturális közegében az az állandó veszély fenyegeti a művészetet, hogy formavilága akadémikusan megmerevedik és kiüresedik, hogy alkotásaiból kihal a műtárgyat igazi műalkotássá avató eleven szubjektivitás.

A klasszikus formakánonok és -sémák elleni fellépésnek van értelme és jogosultsága, amennyiben a nagy művészet dinamikus életigazságának megmentésére szolgál, amennyiben az esztétikai hitelesség, a humanista hatékonyság megújítására irányul. Csakhogy e probléma lényegében a klasszika számára sem volt ismeretlen – éppen ellenkezőleg. Elég, ha Goethe és Schiller elméleti erőfeszítésére gondolunk, mellyel a művészi forma humánus magvát, szubsztancialitását akarták épen megőrizni az új világhelyzetben. Ők viszont tisztán látták

⁸ Fr. Schlegel: 116. sz. fragmentum az *Athenäum*-ban (1. köt. 2. rész, 1798). In: *Prosaische Jugendschriften*. Bd. II. S. 220.

e feladat összetettségét: a polgári élet prózája ugyanis nemcsak a formalisztikus-akadémikus megmerevedés irányában hat, hanem ugyanakkor spontán mechanizmusával dezintegrálja a tartalmas emberi jellemet, minden integer forma végső hordozó szubjektumát, az objektív műfaji jellegzetességek végső meghatározóját is. Az árral szemben úszni az ő számukra következetes művészi önvédelmet jelentett a polgári próza két különböző irányba futó, de ellentmondásosságukban össze is tartozó hatásai – az akadémikus formaszigor és a spontán formabomlasztás – ellen.

A korai romantikában éppen e dialektikus pozíció megy veszendőbe. Miközben szenvedélyesen tiltakoznak a műfajhatárok kínai fallá merevítése ellen, leteszik a fegyvert a forma tartalmas integritását fenyegető spontán tendenciák előtt. Kétségkívül jogosan hivatkoznak arra, hogy a modern művészet már nem törekedhet az antik mérték, a plasztikus elhatároltság és a formai zártság közvetlen érvényesítésére. Friedrich Schlegel számára ebben a tekintetben elkerülhetetlen volt annak az intranzingens antikvitáskultusznak a túlhaladása, amely a felül nem múlható esztétikai tökély szinonímájává tette a plasztikus jelleget, és ugyanezért fivére, A. W. Schlegel is jó okkal igyekezett törvényesíteni az antik forma plasztikusságától megkülönböztetett pittoreszk jelleget mint a modern irodalom új alapelvét. A műfajhatárok „kirojtosodásának” igazolása, mindenekelőtt a költészetbe benyomuló festőiség és zeneiség apológiája azonban már a legelső romantikus hitvallásokban egybekapcsolódik a fiatal Friedrich Schlegel által még nem kevésbé megalapozottan elítélt jellegtelenség, a forma szubsztanciális magjáról lemondó szubjektivizmus szentesítésével. A belső forma integritásával, mikrokozmosz önmagánnyugvásával együtt veszendőbe ment a klasszikus művészet formáit éltető emberi mag: az osztársadalmi szubjektivitás, a nembeliség szintjén álló tartalom maga is. A polgári világ elleni romantikus oppozíció ebben a tekintetben is egzaltációvá fokozódó önámítással párosul: legjobb szándéka ellenére a nem akart fegyverletétel előtt egyengeti az utat.

■ A ZENE MODELLFUNKCIÓJA

A Friedrich Schlegel meghirdette *progressive Universalpoesie* emellett nemcsak a szorosabban költészeti műfajhatárok elmosódásának spontán tendenciáira akar igent mondani, hanem a romantikus irónia

jegyében értelmezi az egyes művészeti ágak limitatív sajátosságait is. Így született meg jóval Richard Wagner előtt a modern összművészet gondolata.

Különösen figyelemreméltó itt a zeneiség újszerű modellfunkciója, mely az összművészet koncepciójával együtt a romantikus mozgalom egész történetén végigvonult, s melynek értelmében a zenét mint par excellence romantikus művészetet az egyes ágak hierarchiájának leg-tetejére állították. A zene az új felfogásban a tiszta bensőség legszeplőtlenebb kifejezésére tarthat igényt, mivel a művészi formálás amaz őstípusának tekintik, melyben az objektív világról tudomást sem vevő szubjektivitás bármiféle anyagi vagy formai kötöttségtől menten, zavartalanul jut optimális önkifejezéshez. Az abszolút, tisztán instrumentális zene „lélektanáról” értekező Wackenroder így írja le a zenei időfolyam lényegét: „E hullámokban tulajdonképpen az érzelmek tiszta, formátlan lényege és főként ezernyi átmenete hömpölyög; az eszményi, angyalian tiszta művészet a maga ártatlanságában nem ismeri belső rezdülésének sem eredetét, sem célját – nem ismeri érzéseinek összefüggését a valóságos világgal.”⁹ Az így értelmezett zene valóban „tiszta szukcesszió” (A. W. Schlegel¹⁰) s „tisztasága”, abszolút volta összeférhetetlen minden olyan artikulációrendszerrel, amely a szubjektivitás bensőségén túlról, nevezetesen az objektív világból magából ered. Más szóval: a zene pontosan ugyanazért kerül a művészetek hierarchiájának csúcsára, amiért a művészet egyáltalán az elidegenedett valóság illuzórikus-ideologikus meghaladásának legfőbb organonja; a zenei tevékenység azért válik a művészi tevékenység paradigmájává, mert a művészetről magáról is feltételezik, hogy az objektivitás legutolsó nyomaitól is megszabadulhat. Mintakép voltában aztán a zene magához hasonítja a többi – még mindig tárgyiasabbnak tűnő – művészetet is. Novalis így mutatott rá a zeneiség modelljének erre a titkos ideológiai funkciójára: „Sehol sem szembetűnőbb, hogy csakis a szellem poétizálja a tárgyakat, az anyag változását, s hogy a szép, a művészet tárgya nem létezik készen a jelenségekben, mint éppen a zenében . . . A muzsikus önmagából veszi művészete lényegét – az utánczás leghalványabb gyanúja sem illetheti. A látható természet a festő látszólag . . . utolérhetetlen mintaképe. Valójában

⁹ W. H. Wackenroder: *Werke und Briefe*. Hg. von Fr. von den Leyen. Jena, 1910. Bd. I. S. 190.

¹⁰ A. W. Schlegel: *Vorlesungen über die schöne Literatur und Kunst*. Hg. v. J. Minor. Stuttgart, 1884. S. 255.

azonban a festő művészete éppoly függetlenül, a priori keletkezett, mint a muzsikás művészete.”¹¹

A zeneiség elve ebben az értelmezésben már lényegesen több, mint annak az emocionális többletnek a felismerése, amely többé vagy kevésbé valamennyi művészeti ág és műfaj alkotásaiban jelen van, s amely egyik konstitutív eleme a művészi ábrázolás szükségképpen emberközpontúságának, mimetikusságának, a befogadás egész embert mozgósító, kataritikus hatékonyságának. A romantikusan értelmezett zenei formálás eszményítése végső soron világnézeti jellegű: a prózai valóságból a „tisztá” bensőségbe menekülés programját tartalmazza.

Novalis nagyszabású, de befejezetlenül maradt művészregénye, a *Heinrich von Ofterdingen* jól szemlélteti a romantikus ironia elvéből kisarjadó új ábrázolásmód ilyen ideologikus mozzanatait. Figyelmet érdemel ez már csak azért is, mert Novalisnál a korai romantikus művészetfelfogás következetesebb és érettebb megfogalmazásban, egy- szersmind allegorikus voltában is szuggesztívabb művészi erővel jelentkezik. Novalis – mint láttuk – határozottan túllépett azon, a jénaiak körében még általánosan elfogadott állásponton, mely szerint a romantikus ironia kategóriája alá szubszumálható a goethei–schilleri klasszika is; míg Friedrich Schlegel a *Wilhelm Meistert* még a modern kor alapvető tendenciái közé sorolta, Novalis a *Heinrich von Ofterdingen*ben a *Wilhelm Meister* ellendarabját kívánta megalkotni, amely véglegleszámol a „művészi ateizmussal”: a „pusztán emberi” dolgokra korlátozódó, „természetről és misztikáról” – értsd: a természet misztifikálásáról – „megfelelkező” költészettel, tehát a realizmussal.

Goethe regényének kritikájában Novalis így körvonalazta saját regényelméletének alapjait: „A regénynek teljességgel költészetté kell válnia. A költészet ugyanis, miként a filozófia, kedélyünk harmonikus hangulata, amelyben minden megszépül, minden dolog megtalálja a maga megfelelő képét, minden a maga illó kíséretét és környezetét. Egy valóban költői könyvben minden oly természetes – és mégis oly csodálatos – mintha nem is lehetne másképp – mintha eddig álomban szunnyadtunk volna – s csak most tárulna fel előttünk a világ értelme. Úgy tűnik, ebből a forrásból fakad minden emlékezés és sejtetem.”¹² Klasszikus nevelési regényében Goethe még személyiség és

¹¹ Novalis: *Schriften*. Kritische Neuausgabe v. E. Heilborn. T. II/1. Berlin, 1901. S. 163.

¹² Vö. *Erläuterungen zur klassischen deutschen Literatur. Romantik*. Berlin, 1967. S. 180–181.

külvilág kölcsönhatásának folyamatát ábrázolta, melynek során a személyiség tartalmassá válik, emberi magra tesz szert, és eljut a racionális megértésen alapuló, értelmes tevékenységig. Novalis visszaveszi a realista nevelési regénynek ezt a humanista alapelvét. Az ő regényhőse mondhatni eleve készen, a priori birtokolja az életnek Goethe szerint csak személyesen kiküzdhető szubsztanciáját, helyesebben: a szubsztancia a Hegel által leírt módon gyökeresen új értelmet kap. Heinrich élettörténete nem más, mint egy gyermekkori álom, a „kék virág” utáni sóvárgás beteljesülésének története. A regény már ebben is a zeneiség ismert modelljét követi: a valóságos cselekmény, melyet maga Novalis a szó nyomatékos értelmében *mesének* és *nem történetnek* tekintett, igen kis mértékben realizálódik a hős és a tárgyi-emberi környezet kapcsolatainak történeteként; a cselekmény mint mese e kapcsolattörténetet inkább külső díszletként előfeltételezi, esetleges és alkalomszerű háttérként, amely előtt egy tiszta bensőség költői önexplicációja világosabban felismerhetővé válik. Novalis hangsúlyozza: Heinrich természettől fogva költőnek született. Életét és élettörténetét már nem a valóságos világgal kialakult tevékeny kölcsönhatás artikulálja, hanem ama tiszta Én belső mozgalmassága, amely ugyanakkor valaminő rejtett világszubsztanciát hord magában. Ilyenformán a valóságos tárgyi-emberi világ ironizáló szét-törése után előlép a világ misztikus lényege, egy racionálisan meg nem ragadható transzcendens értelem és jelentés.

A regény egyik epizódjában ars poetica-szerű tudatossággal is megfogalmazódik ez a formálásmód. Amikor Klingsohr, az érett költő, kifejti az ifjú Heinrich előtt az igazi költészet alapelveit (jobban mondva, a fentiek szellemében: tudatosítja azt, amit az ifjú álomszerű sóvárgásai során már eddig is jól sejtett), magyarázata valóságos hitvallás a romantikus ironia által reprezentált világkép és világérzés magasabbrendűsége mellett. Igaz, szerinte a költő nem nélkülözheti teljesen a természetet és a tárgyi világot; a költői műnek ugyanis szüksége van bizonyos tárgyas konkrétságra, amely nélkül csupán szavak alakatlan, szétfolyó, bárminő plasztikus tagoltságot nélkülöző hangsora maradna. A tárgyi világ *minősége* azonban a költői evokáció szempontjából közömbös; a legjobb költészet is igen gyakran közönséges tárgyak feldolgozásából születik. Mert a költészetben a tárgy sohasem szubsztanciális elem, s ezért tetszés szerint kicserélhető és bármilyen másik tárggyal behelyettesíthető; a lényeges egyedül a költői szellem rejtelmes irradiációja. Klingsohr szavával: a természet, a tár-

gyiság nem más kedélyünk számára, mint egy test a fény számára. A test feltartóztathatja, sajátzerű színekké töri meg a fény sugarát, s felületén vagy bensejében világosság gyűl; e világosság ősforrása mégsem a test, hanem az anyagtalán fény, tehát valaminő szellemi szubsztancia. Ugyanilyen viszonyban van az objektív világ és a szubjektív szellem: csakis a magáért létező tiszta szubjektum képes arra, hogy az objektív valóság jelenségeit saját önkifejezésének önmagukban teljességgel esetleges és kicserélhető tárgyaivá szublimálja, s így valami költőit teremtsen.

Novalis egyik fragmentuma még továbbmegy: a tárgyi világot kifejezetten töredékességében, valósággal lomtár voltában hagyja meg a költői kifejezés számára; a romszerűvé tett valóság közegében mozogva a költemény megszabadulna a szemantikus artikuláció még mindig túlon túl prózai elemének legutolsó nyomaitól is. Az objektív totalitás széttörésének eredménye: „Elbeszélések, összefüggés nélkül, de asszociációval, mint az álmok. Költemények, pusztán dallamosak és szép szavakkal tele, de szintén minden értelem és összefüggés nélkül – legfeljebb egyes szakaszok érthetőek – mint a legkülönfélébb dolgok merő töredékei. Az igazi költészet legfeljebb nagyvonalú allegorikus értelemmel rendelkezhet, és közvetve hathat, mint a zene. A természet csak így lehet költői; ugyanígy a varázsló, a fizikus szobája, a gyerekszoba, a lomtár, az éléskamra.”¹³ Novalistól ugyan idegen a gondolat, hogy a tárgyi világ széttörését, lomtárrá változtatását merő játékká, kötetlen-szabados lebegéssé fokozza le; a költészetet ezért „szigorú művészetnek”¹⁴ nevezi, megkülönböztetve a tárgy fölé kerülés Friedrich Schlegel-féle frivol-önkéntes változtatától. Ezzel azonban, ha lehet, csak még nyomatékosabbá teszi a romantikus ironia világnézeti premisszáit. A költészet hivatása abban az értelemben komoly, hogy szét kell törnie a valóság minden objektivitását, az egyén tiszta bensőségébe kell bekebeleznie a magában halott, idegen és költőietlen világot, röviden: költőileg meg kell aranyozni a rossz életet. Pontosan erre utal Novalis nevezetes formulája: „A világot romantizálni kell. Így találjuk meg újra eredeti értelmét. A romantizálás nem más, mint minőségi meghatározás . . . Ez a művelet még teljesen ismeretlen. Miközben a közönségest magasabb értelemmel,

¹³ Idézi W. Benjamin: *Ursprung des deutschen Trauerspiels*. Magyarul: *Kommentár és prófécia*. Budapest, 1969. 162. old.

¹⁴ Vö. *Erläuterungen*. S. 186.

a megszokottat titokzatos arculattal ruházom fel, az ismeretnek megadom az ismeretlen méltóságát, a végesnek a végtelen látszatát, közben romantizálom őket . . .”¹⁵

■ POÉTIZÁLNI AZ ÉLETET

Az ironizáló magatartás ezen a szinten már nem szorítkozik a régi formák felbontására, a műfaji jellegzetességek keverésére és a művészeti ágak közötti határvonalak elmosására. Végso célja az élet és a művészet között fennálló különbség felszámolása. Az alapelképzelés félreérthetetlen: az élet poétizálása megszünteti a valóság minden elidegenedettségét. Más megfogalmazásban, Novalis aforisztikus téttele szerint: „A költészet az igazi abszolút valóság. Ez az én filozófiám magva. Minél költőibb, annál igazabb.”¹⁶

Ezzel aztán a kritikai kiindulópont – a prózai élet és a költői bensőség egymást kizáró ellentétbe állítása – a maga ellentétébe csap át. Mert letagadhatatlan tény, hogy a költői Én tégelyében felolvasztott világ a romantikus filozófia belső logikája szerint megszépítés; a próza poétizálása akarva-akaratlan a fennálló apologetikus igenlésébe torkollik. Ami a Novalis emlegette „meghatványozás” konkrétabb módzatait illeti, egyetlen példaként álljon itt egy jellemző vallomás magától Novalistól: „A hivatali munkát is lehet poétikusan kezelni . . . A stílus bizonyos régiessége, a tömegek helyes beállítása és elrendezése, halvány utalás az allegóriára, némi különlegesség, áhítat és ámulat, amely átdereng az írásmódon – ez ennek a művészetnek néhány lényeges vonása.”¹⁷ A Metternich-féle reakció szolgálatába szegődött Friedrich Schlegel alighanem e tanács szellemében „egyeztette össze” romantikus-szabadszellemű rajongását a bürokratikus konzervativizmussal és a nyílt obskurantizmussal, de ugyanezt a magatartási modellt követte a német nyomorúsághoz nyomorúságos-filiszteri módon alkalmazkodó többi romantikus irodalmár is. Még végzetesebbnek bizonyultak a poétizálási program esztétikai következményei. A klasszikus álláspontból, miszerint a művészet az életnek zárt formai képződményekké, integer struktúrájú művekké összpontosult – s

¹⁵ Novalis: *Schriften*. Bd. VI. S. 100.

¹⁶ Novalis: *Ästhetische Fragmente*. Magyarul: *A romantika*. Budapest, 1965. 144. old.

¹⁷ Idézi W. Benjamin: *Kommentár és profécia*. 161–162. old.

ennyiben a fennállóval szemben humanista-kritikai distanciát is őrző – ábrázolása, most már csak a szubjektum aktivitása maradt meg, mégpedig ad absurdum vitt, mámorossá fokozott és ezáltal eltorzult formájában: mint frivolan önkényes vagy metafizikai „komolysággal” tételezett szubjektívizmus. Ennek következtében a mű sajátosan esztétikai szubjektum–objektum–dialektikája felbomlik; élet és művészet elvont ellentétbe állítása és elvont azonosítása végül is egy olyan művészet programjává kerekedik, melyben a magáértvalónak tekintett, valóságos társadalmi viszonylataiból kioldott, tehát hamis szubjektivitást kiegészíti a köznapi közönségességében, eldologiasodottságában és elidegenedettségében voltaképpen meghagyott, csupán az álom, a fantázia, a mámor poétikus fátylába takart, tehát hamis objektivitás. A romantikus oppozíció ideológiai-szociális alapképlete tűnik szemünk elé: a filiszterellenes indulat – mélyebb gondolati–dialektikus meg-alapozás híján – itt is átszap a filiszterlét egzaltált, mitizáló igazolásába. A végeredmény valóban nem más, mint hatványra emelt filiszterség.

Szorosabb esztétikai összefüggésben ez az elméleti balsiker nem egyszerűen a szubjektum aktivitásának tételéből ered, ez éppenséggel a klasszika nagy gondolati vívmánya, amely – idealista elvontsággal bár – lehetővé tette a felvilágosodás mechanikus, materialista művészetértelmezésének, az utánzáselméletnek túlhaladását. A problematikusság gyökere: a szubjektum tartalmának, szubsztanciális magvának romantikus értelmezése. A világ romantizálásának novalisi programjából nem nehéz kiolvasni, hogy a szubjektum mint a költőiség kizárólagos hordozója itt eleve képtelen, de nem is akar a valóságos nembeliség szintjére emelkedni, képtelen az emberiség valóságos ügyét reprezentálni; tartalma – akár öncsaló „tisztaságában”, akár végső filiszteri pórségében – a privát partikularitás. Ezáltal vált a szubjektum–objektum–dialektikát feladó korai romantika a kései polgári dekadencia legbefolyásosabb előfutárává.

■ A VALLÁS KIKÖTŐJÉBEN

A partikuláris tartalmaira redukált szubjektumnak természetesen újra meg újra rá kell döbbernies gyengeségére és ürességére. Ezért az ironikus lebegés programja kezdettől fogva magában rejti a lehorgonyzás vágyát is: a végtelen sóvárgás végül is tárgyat keres, amelyre

egyáltalán irányulhat, más szóval feloldásra, „megváltásra” áhítozik. Mivel azonban az életcél – az imént vázolt világnézeti premisszákból eredően – nem kapcsolódhat sem a természet szerinti lét, sem a társadalmi tevékenység képzeteihez, a kétségbeesett, pánikszerű menekülés legvégül a vallás kikötőjében ér véget, a vallásos hitben, amelyet klasszicista-republikánus korszakában maga Friedrich Schlegel nevezett *salto mortalénak* „az isteni könyörületesség szakadékába”.¹⁸ Jelképes tény: a maga teremttette szociális-morális senkiföldjén a romantikus iskola egész sor képviselője – élükön Friedrich Schlegellel – érezte szükségét, hogy katolizáljon vagy új életre galvanizálja hajdanvolt vallásos hitét, melyet a felvilágosult racionalizmus alapjaiban kezdett vagy meggyengített.

Valóban, az egész romantikus mozgalomban szembeötlő a katolicizmus felé fordulás. Ennek implikációi mindamellet igen szerteágazóak. Az alapvető törekvés egy olyan vallásos misztikához való kapcsolódás lenne, amely – legalábbis eredeti formájában – nem akart tudni hit és tudás kompromisszumáról, amelyben a csodahitet, egyáltalán az abszurditás ősi tertullianusi *credóját* nem bomlasztotta fel a mindent racionalizáló felvilágosodás előnyomulása. Ezzel a vággyal természetesen a legszorosabban összefügg a romantikus történetfilozófia és ökonómia a maga öntudatos középkorkultuszával. A feudális-patriarchális viszonyoknak mint az őseredeti vallásosság szociális termőtalajának eszményítése mármost eleve elhatárolódást feltételez, mégpedig nemcsak a „pogány” antikvitas vagy a „hitetlen” felvilágosodás irányában, hanem az újkor elején álló, kereszténységen belüli nagy schismával szemben is. A romantikusok voltak a Max Weber elemezte „protestáns etika” első kritikusai. Bírálatuk pengeéle az életcél profán-próza definíciója, kiváltképp a nyereségvágy és a „számítás” ellen irányult, de a laicizálódás, az embert a modern munkamegosztás gépezetébe integráló profán hivatástudat kritikáján túl az aktív evilágban-lét felé is vágott. Novalis ebben a tekintetben is félreérthetetlen: „A filiszter csak köznapi életet él. Úgy látszik, legfőbb eszköze az ő egyetlen célja. Költői létezésének felső foka, ha egy utazáson, esküvőn, keresztelőn vesz részt vagy ha a templomban lehet. Amit itt kap, az kielégíti, sőt meghaladja legmerészebb vágyait. Úgynevezett vallásossága nem egyéb, mint opiát (ópium): izgat, kábít, fájdalmakat csillapít. Reggeli és esti imára úgy van szüksége,

¹⁸ Jacobi *Woldemar* c. regényéről írott recenziójában. Vö. *Erläuterungen*. S. 99.

mint reggelire és vacsorára. El nem engedné őket. A parlagi filiszter egy búcsú, esküvő, utazás vagy bál képében fantáziál a mennyország gyönyöreiről; a kifinomult filiszter viszont a mennyekből pompás templomot csinál, szép zenével, sok dísszel és fénnel, a földszinten székekkel, a köznép számára, kápolnákkal és karzatokkal az előkelőknek.”¹⁹ Novalis filiszter-ellenessége nem szorítkozik a burzsoá életvitel, a birtoklás- és élvezés-központú mentalitás bírálataira; éles tekintete észreveszi az új életszemléletnek a protestantizmusig visszanyúló gyökereit. Ugyanakkor azt az összefüggést is meglátja, mely a protestantizmus által meghonosított új szellem és a francia forradalom között fennáll; a fenti gondolatmenet folytatásául ezért beszél a citoyenről mint a filiszter legrosszabb fajtájáról, mint „forradalmár filiszterről”. A köznapi vallásossággal kapcsolatos szemrehányásai végső soron abban a megállapításban tetőződnek, hogy a protestáns módon „kompromisszumos” életmagatartás igen könnyen teret ad egy veszedelmes illúzióknak: mintha az ember valóságos viszonyainak forradalmi megváltoztatásával boldogságot, „üdvösséget” teremthetne magának itt a Földön is, a síralmak völgyében. Ezért fordult a legtöbb romantikus a katolikus hitvilág felé; a meg nem rontott vallásosságat keresve.

■ ÚJFAJTA VALLÁSSZÜKSÉGLET

Az a vallásosság, melyet az új romantikus nemzedék a katolicizmusban vélt megtalálni, az elsők között akar leszámolni a protestáns erkölcs-tan „megalkuvó” tendenciáival. Mindenekelőtt a *vita activa* képze-
te kerül pellengérre: a birtoklással és szerzéssel kapcsolatos mentalitás, a kisszerű-alantas nyüzsgésnek, vállalkozói aktivitásnak az a világa, melynek hol humoros, hol szatirikus jellemzésében a romantikus irodalom valóban fáradhatatlan. Igaz ugyan, hogy a polgári serénység és szorgalom ellenképe nem mindenütt egy végigvitt vallásos transzcendentalizmus; Friedrich Schlegel *Lucindéjének* nevezetes fejezetétől, *A lustaság idilljétől*, Eichendorff *Naplójáig* terjed a burzsoá aktivitás ironikus megkérdőjelezése, s ebben a *dolce far niente* képze-
te igen gyakran még az érzéki életélvezet jogosultságának védelméhez társul, vagyis a hit felé fordulás alig több, mint a Novalis leírta filiszteri-

¹⁹ *Athenäum*. S. 94–95.

kényelmes vallásosságnak a köznapinál költőibb változata, A. W. Schlegel találó szavával: *une prédilection d'artiste* (a művész érzelmi beállítottsága, hajlama).²⁰ E dogmatikusan teljességgel kötetlen vallásosság fő pszichikai funkciója: kielési lehetőségek teremtése olyan érzelmek számára, melyeknek beteljesülését a valóság az egyéntől megtagadja. Nem véletlen, hogy az érzelmes hangulat közegében mozgó vallásos élmény mibenlétét egy korai romantikus zeneesztéta – Wackenroder – fogalmazta meg a legőszintebben: „Ezeket az érzelmeket (ti. a művészet, kiváltképp a zene által felkeltett kvázivallásos érzelmeket – Z. D.) olykor oly nagyszerűnek és hatalmasnak véljük, hogy, mintha ereklék lennének, szentségtartóba foglaljuk őket, örömet térdre borulunk előttük, s a nagy szédületben nem tudjuk, hogy vajon tulajdon emberi szívünket tiszteljük-e, avagy a Teremtőt, akitől minden nagyszerű és hatalmas származik.”²¹

A döntő fordulat természetesen már a *prédilection d'artiste*-nek ezen a fokán megtörténhet: a burzsoá köznapiság és nyüzsgés kritikája igen gyorsan átcsaphat az emberi öntevékenység általában vett diffamálásába, az emberi önteremtés, a humanizáció lehetőségének tagadásába. Ez volt az oka annak, hogy a schlegeli *Lucindét*, a belső anarchiába átcsapó végletes szubjektivizmusnak ezt a kulcsregényét a legenergikusabban éppen a romantikus teológia vette védelmébe az erkölcstelenség szokvány-filiszteri vádjával szemben: megérezte, hogy az emberi produktivitás progresszív-felvilágosult elvének schlegeli visszavétele egy új típusú, érzelmi orientációjú hitvilág számára teremt mozgásteret. A *Lucindét* védő Schleiermacher új teológiájának – a hagyományos protestáns állásponttól eltérően – ebben a nem-ortodox toleranciában rejlett az újdonsága. Az érzelmi szféra teológiai tolerálása természetesen jól megfér az emberi öntevékenység humanista elvének denúnciálásával: „Spekulációt és gyakorlatot akarni vallás nélkül – vakmerő elbizakodottság ez, arcátlan lázadás az istenek ellen, annak a Prométheusznak áldatlan tette, aki gyávamód ellopta azt, amit nyugodt magabiztossággal követelhetett volna. Az ember csupán a maga végtelenségének és Istenhez való hasonlóságának érzését rabolta el, s ezzel a bitangul szerzett jószággal nem sokra megy, ha nem tudatosítja saját korlátoztságát, egész formájának esetlegességét, egész létezésének észrevétlen eltűnését a Mérhetetlenben.”²²

²⁰ Vö. *Erläuterungen*. S. 126.

²¹ W. H. Wackenroder: *Werke und Briefe*. Bd. I. S. 206.

²² Vö. *Erläuterungen*. S. 116.

A hagyományos protestáns etika modernizálása itt valóban konvergál a *Lucinde* frivolságával; végtére a prométheuszi elvet a regényíró Friedrich Schlegel is minden szociális rossz ősforrásának tekintette, a mitológiai hőst botcsinálta rablónak, aki igazában nem is az isteneket rabolta meg, hanem az emberiséget fosztotta meg a semmittevés gyönyörétől, „istenképünk utolsó töredékétől, mely a Paradicsomból ránkmaradt”.²³

Kétség nem férhet ahhoz, hogy ez az álláspont nem egyéb, mint a klasszikus humanizmus életigenlő, az élvezetek jogát deklaráló alapfelfogásának visszájára fordítása. Goethénél az epikureus *carpe diem* az emberi öntevékenység képzetéhez társult, s a *dolce far niente*-hez való jog elismerése egylényegű a szabadon és harmonikusan fejlett személyiség öntudatával. Az ő Prométheusza ezért veti meg az isteni passzivitást:

Nincs a világon semmi silányabb,
miként ti, istenek.
Áldozatokból
tengtek nyomorultul
s lanyha imákból
híztok ti dicsőre . . .

Ezért válhat az öntevékeny ember az ellentmondások, konfliktusok leküzdésén át fejlődő emberi nem jelképévé:

Azt hitted tán, hogy
meggyűlölöm az életet érted,
a pusztába futok majd,
mert nem eredett meg
virágjaim vetése?
Most itt ülök, Embert teremtek
ennen-képemre,
hozzám hasonló emberi fajtát,
hogy sírjon, örüljön,
csóktól tüzesedjék és sanyarogjon
s téged ne becsüljön,
mint én!

(KOSZTOLÁNYI DEZSŐ FORDÍTÁSA)

²³ Uo. 118. old.

A romantikus érzelmi vallásosságnak viszont – már a Friedrich Schlegelnél és Schleiermachersnél megfigyelhető korai formájában is – éppen ennek a prométheuszi öntudatnak az elsorvadása szolgál előfeltételül; a következmény a privátszférára való redukció. Lehetetlen itt nem érezni a forradalom tényével és lehetőségével folytatott polémiát; a romantikus vallásosság inaugurálóról igazán elmondható, hogy a „pusztába futottak”, mert „nem eredt meg virágjaik vetése”. Ám a citoyen-magatartásnak ez a csalódott visszavétele, ez a „salto mortale az isteni könyörületesség szakadékába” ebben a tekintetben sem minősíthető egyszerűen feudális reakciónak. Az új világnézet-szükséglet kétségkívül forradalom utáni, polgári jellegű: szociális konzervativizmusa végső soron nem ortodox teológiai állásponthoz kapcsolódik.

A legtanulságosabban ismét csak Novalis fedte fel a megújítandó vallásos hit nem-hagyományos világnézeti tendenciáját. *A kereszténység avagy Európa* című nagyszabású történetfilozófiai értekezésében egy dialektikus triád igényével előadott sémát rajzol meg, melyben az érett középkor „békeállama”, az osztatlan keresztény univerzalizmus a tézis, a protestantizmustól a francia forradalomig terjedő korszak a tagadás, s ezt az antitézist kell követnie egy magasabb szintézisnek: egy új vallásos misztika korának. Mármost ennek az új hitnek a posztulálása során egyáltalán nem a tradicionális teodiceára, mintegy a leibnizi *harmonia praestabilita* statikus képzetére hivatkozik. Éppen ellenkezőleg: a végletes negativitásig fokozza és dinamizálja a kozmosz keresztény képét. „Igazi anarchia a vallás nemzöeleme. Minden pozitív megsemmisülésből emeli fel dicsőséges fejét a vallás mint egy új világ megalapozója.”²⁴ Elvileg ugyanarról a káoszélményről van itt szó, amelyet – mint láttuk – a Schlegel fivérek a világ nomotetikus rendjének antik fogalmával szembeállítva a romantikus ironia ontológiai alapjává tettek. Az „anarchia”, melyet Novalis itt mint a megújulás nagy ígéretét helyesel, leplezetlenül irracionalista elképzelés, mindenekelőtt olyan világelőtti, prehisztórikus állapotokról, amelyek még nem bontották meg természet és szellemvilág feltételezett ősi-mágikus egységét. Ugyanakkor a képzetben a mitikussá színezett őskor keveredik a szintúgy mitizált ösztönélet jellegzetesen modern tartalmaival: az alogikus sejtelemmel, az individuális létről lemondó irracionális „odaadással” és valaminő misztikus közösségbe

²⁴ Uo. 163. old.

történő beleolvadással, egyáltalán a halálvággyal. Novalis mármost ennek a prehisztórikus-ösztönszerű anarchiának kezdődő újjáéledését véli felfedezni a jelenkorban. Az ősi-primitív ilyen módon a messianisztikus megszállottsággal várt és remélt jövő előképe lesz: „Az egész természetnek csodálatos módon össze kell elegyednie az egész szellemvilággal – az általános anarchia kora . . . ez a világ előtti kor szolgáltatja mintegy a világ utáni kor szétszórt vonásait . . . Az eljövendő világban minden olyan, mint az előző világban – és mégis minden egészen más. *Az eljövendő világ az ésszerű káosz* – a káosz, amely önmagát áthatotta . . .”²⁵

Novalis tehát az újfajta, rendezett, „ésszerű” káosztól várta, hogy új életre galvanizálja majd a protestáns etika és a francia forradalom által megrontott vallásos hitet: attól az új világállapottól, melyben a részletek racionalizmusa egy abszurd világegész élménye alá szubszumálható. Ez a világállapot – semmi kétség – éppenséggel a kifejlett polgári rend, a kapitalista termelési módon nyugvó társadalom; csakis itt valósul meg a termelésnek olyan ésszerű megszervezése, mely a fejlett árutermelés logikájából következően osztársadalmi anarchiába torkollik. Novalisnak az új társadalom gazdasági alapjainak erről a dialektikus szerkezetéről természetesen fogalma nem volt, csak sejtése: megérzésszerűen anticipálta a jelenben még csak érlelődő jövőt.

A korai romantikus költészet reprezentatív alkotása, a *Himnuszok az éjszakához*, egyedülálló szuggesztivitással fejezte ki a romantikus életérzésnek ezt az átfordulását a dekadenciába. Novalis korszaknyitó műve egyrészt a kétségbeesett gyűlöletig fokozza a polgári hétköznapiak romantikus kritikáját: „Miért kell, hogy újra jöjjön a reggel? Hát sohasem ér véget a földi lét hatalma? Áldatlan üzletelés űzi tova az éjszaka égi nyomát.” A Nappal prózai világának egyszerre költői és világnézeti ellenpontja itt az Éjszaka: a nem-racionalizált ösztön, a halál és az istennel való egyesülés vágya ölt benne testet. Nem a középkorra rekuráló ortodoxia jut szóhoz ebben az allegóriában, hanem egy szuggesztíven intonált modern dekadencia. A hatodik himnusz (*Vágy a halál után*) a Nihil élményéből kisarjadó hit későpolgári alapelvét inaugurálja: „Nincs már mit keresnünk – a szív betelt – a világ üres.” Marad az érzések anarchiája, a bensőleg őszintén átélt káosz – mindenesetre azzal a megszorítással, hogy a lét negativitása

²⁵ Idézi Fr. Heer: *Europa – Mutter der Revolutionen*. Stuttgart, 1964. S. 125.

és abszurditása, az eltorzultság, a belső felbomlás és betegség, egyáltalán a halál csak köznapi értelemben rút. Mert a világ átpoétizálása végül is apoteózishoz vezet, a megdicsőülés pedig misztikusan csillogóvá, széppé varázsolja a rútat, magasabb – túlvilági – értelemmel ruházza fel az értelmetlent.

■ ÚJ MITOLÓGIA

Radikálisan új mítosz körvonalai bontakoznak ki itt előttünk, olyan mítoszá, amelyet nem a népi képzelet teremtett, mint az antik politeizmus vagy akár a kereszténység alapjául szolgáló tradicionális mítoszokat, hanem a modern társadalom, a kapitalista világ új típusú világnézetszükséglete. A korai romantika művészeinek és teoretikusainak különleges fogékonyságára bizonyosság, hogy ezeknek az új ideológiai szükségleteknek a jelentkezését már akkor sejtették és – jóllehet aforisztikus sejtelmességgel – megfogalmazták, amikor azok szociális tekintetben még csak embrionális formában léteztek.

Novalis nem állt egyedül az új mítosz posztulálásában; költők és filozófusok egész sora szorgalmazta mielőbbi kialakítását. Az alapvető érvet Friedrich Schlegel nevezetes *Athenäum*-beli tanulmánya, a *Rede über die Mithologie*, már kimondta, amikor a modern művészet problematikusságának végső gyökerét a régi mítoszok elsorvadásában és egy új mitológia kialakulatlanságában vélte felfedezni. A gondolkodó ideológiateremtő képességét bizonyítja, hogy a legfontosabbnak e téren a racionális megismerés trónfosztását tartja, egyszóval a leszámolást a mítosz legfőbb ellenségével, a felvilágosodással és ennek minden implikációjával. „Ott kezdődik minden költészet, hogy megszüntetik az ésszerűen gondolkodó ész törvényeit és ismét a fantázia szép ziláltságának, az emberi természet eredeti káoszának állapotába hoznak bennünket, amelyre nem ismerek szebb jelképet, mint a régi istenek tarka forgatagát.”²⁶ Kérdés mármost: ki vagy mi helyettesítheti ezeket az isteneket, ha a létezésükbe vetett hit kipusztul? Schlegel itt egyrészt az ironizáló módszerre, az objektivitáson szuverénül túlemelkedő szubjektivizmus mitizáló hajlamára utal. A romantikus költészetben éppen ez az új szellemi magatartás a leglényegesebb: „Ez a művileg megrendezett ziláltság, ellentmondásoknak ez az

²⁶ Vö. *Erläuterungen*. S. 115.

izgatós szimmetriája, entuziazmus és ironia örök csodás váltakozása, mely az egésznek legapróbb tagjaiban is él – mindez számomra máris egyfajta közvetett mitológiának tűnik.”²⁷ Nyilvánvaló itt is a szubjektív önkény védelme; a Schlegel-féle új mitológia módszertanilag nem más, mint teljességgel privát-szubjektív jelentéstartalmak belevetítése az objektív világ jelenségeibe, e jelenségek „átlekesítése”, vagy, novalisi szóval: „átpoétizálása” érdekében. Az azután az előbbiekből szervesen következik, hogy az így projiciált jelentések nemcsak önkényesek, hanem az ironizáló szubjektum tetszése szerint egymással bármikor fel is cserélhetők.

Az irracionáliszmusba torkolló szubjektívizmusnak az egész korai romantikát előntő mélyáramát táplálja mármost az új mitológia egy másik forrása is: a romantikus természetfilozófia. Már önmagában is figyelemre méltó, hogy a vallásos orientációjú új művészetfelfogás nem igényli, hogy a transzcendens életeszményét megvalósító egyén elforduljon a természettől, akár mint az eszme elidegenült máslettétől, akár mint a nagy érzéki csábítótól. Itt sincs nyoma bárminő vallási ortodoxiának. Már Schelling hangsúlyozta, hogy az új mitológia lényegében az új természetfilozófia vállán nyugszik; a természet jelenségeinek helyes – értsd: a mechanikus felfogáson túllépő – szemlélete úgyszólván magától elvezet a modern kor megújult mítoszához. Itt ugyan megjegyzendő, hogy a fiatal Schellingnél természetfilozófiának és mitologizáló szemléletnek ez a kapcsolata még nem közömbösítette azt a Marx által kiemelt „őszinte fiatalkori gondolatát”, hogy felfedje a természet objektív dialektikáját; csak öregkori filozófiájában válik a mitológia teljességgel irracionalista értelemben a művészet és ezáltal a filozófia voltaképpeni organonjává. E fenntartás azonban nem sokat változtat azon a tényen, hogy a jénai romantikusok Schelling egykorú természetfilozófiájában már készen találták a mitologizáló művészetfelfogás valamennyi lényeges elvi és módszertani alapelvét. Galvani, Volta, Davy, Oersted elektromosságtani felfedezései, Priestley és Lavoisier úttörése a kémiában, Brown elmélete a szervezet irritabilitásáról és szenzibilitásáról, Werner geológiai kutatásai, lényegükben a szubjektum–objektum–azonosság Schelling-féle koncepciójához hasonulva, egy irracionalista gondolatelemekben eleve gazdag objektív idealizmus közvetítésével jutottak el a jénaiakhoz, akik azután az azonosságfilozófia ironikus-szubjektivistikus át-

²⁷ Uo. 115. old.

építésével párhuzamosan az egyre obskurusabb misztika szellemében értelmezték át a schellingi természet-dialektikát, illetve az alapjául szolgáló új felfedezéseket.

Baadernek a galvanizáció, az ún. állati magnetizmus jelenségét magyarázni kívánó egyik fejtegetése pontosan jelzi, miként transzformálható az új mítosz elemévé bármely objektív természeti jelenség: „Már-már azt hitte az ember, hogy végzett saját lelkének szellemtelenítésével, s hogy a külső, amúgy is teljesen szellemtelennek (lélektelennek vagy istentelennek) tartott természetben találja meg ennek az önszellemítésnek objektív igazolását és biztosítékát; egyszerre csak ez a természet most maga kezdte épp a lelkit és szellemi kinyilvánítani, ami ugyan mindig sokértelmű titkos írásával szól hozzánk, hallgatóbban, mint bármikor.”²⁸

Nemcsak a szorosabb értelemben természetfilozófiai érdeklődésű romantikusoknál – J. W. Ritternél, Steffensnél, Hülsennél – figyelhető meg az átértelmezésnek ez a folyamata; a szigorúan erotikus költő, Novalis sem sajnálta a fáradságot, hogy alaposan megismerkedjék egész sor természettudomány új eredményeivel, sőt még a matematika alapjaival is, hogy tárgyi ismeretek birtokában valószínűsítse egy „természetmitológia” lehetőségét, feltevését, hogy „a természet egy kővé dermedt varázsváros”²⁹. E „mágikus idealizmus” módszertani titka szerint is „az a művészet, hogy az érzéki világot önkényesen használjuk fel”.³⁰ Az ilyen önkény mellett jogosult a kérdés: „Hát nem bennünk a világmindenség? . . . Befelé vezet a titokzatos út. Bennünk van vagy sehol az örökkévalóság a maga világaival – a múlt és a jövő . . .”³¹ És ezt a mitologizáló természetértelmezést a jénaiak úgyszólván egységesen magukévá tették. Ha A. W. Schlegel meghirdeti fizika és mágia végső azonosságát, akkor csupán variálja fivére, Friedrich, nevezetes követelését: „a vallásnak teljesen mágiává kell válnia”.³²

Valóban: az új mítoszt már az irónia elve magában foglalta, s a romantikus természetértelmezés maga sem egyéb, mint a Friedrich Schlegel emlegette „transzcendentális buffoneria”³³ egyik felvonása.

²⁸ F. von Baader: *Philosophische Schriften und Aufsätze*. Münster, 1831. Bd. II. S. 70–71.

²⁹ Novalis: *Schriften*. Bd. X. S. 70.

³⁰ Vö. *Erläuterungen*. S. 151.

³¹ Uo. 148. old.

³² Uo. 101. old.

³³ Fr. Schlegel: *Prosaische Jugendschriften*. Bd. II. S. 189.

Az új mitológia-igény ad kulcsot a romantikus esztétika allegória-elméletének megértéséhez is. Az alapgesztus itt is a visszavételé: a goethei klasszika iránt szavakban oly toleráns Friedrich Schlegel – s nyomában az egész romantikus iskola – leplezetlen intoleranciával kezelte a szimbólum goethei védelmét. A klasszikus költő humanista hitvallásával –

S ha kínjában az ember néma, nekem
Fájdalmamra egy isten szót adott

(SZABÓ EDE FORDÍTÁSA)

– ellentétes pólusként áll szemben a schlegeli tétel: „a legmagasabbrendűt, éppen mert kimondhatatlan, csak allegorikusan lehet kimondani”.³⁴

Az allegória ebben az összefüggésben természetesen ugyanúgy nem elszigetelt stíluseszköz, költői szóképtechika, mint ahogyan a szimbólumot az allegóriával szembesítő Goethénél sem volt az. Lényege a világlátás sajátos módja, melynek végső, tudatilag rögzített terméke – a görög „allegorizálni” ige eredeti értelmében – „mást mond”, mint ami közvetlenül látható. Ennek a látásmódnak a modellje nyilvánvalóan a romantikus természetfilozófia, mindenekelett az a felfogás, amely az objektív természet jelenségeit titkos hieroglifák hordozójának, magát a természetet egyetlen rejtélyes sifre-írásnak tekinti, misztikus-transzcendens jelentések emblémáinak, melyeknek megfejtése az igazi költészet – vagy ami ugyanaz: a mitologizáló „természettudomány” – kiváltsága marad.

Esztétikai vetületben ez mindenekelett a műalkotás belső formai struktúrájának újszerű értelmezéséhez vezet. A romantikus művészet-filozófia a műszerkezetet is emblémának, valamely transzcendens fogalom képi ábrázolásának tekinti, amely hieroglifa voltában a természet sifre-írását reprodukálja. Könnyű itt megfigyelni, hogy a romantika szakított ugyan a felvilágosodás természetelvű-objektivista utánzelméletével, de korántsem adta fel teljesen magának a természet-elvűségnek polgári-ideologikus alapképzetét; az az elképzelés, hogy

³⁴ Uo. 364. old.

a mű kompozíciója a természet rejtett jelentéseinek formulázására szolgál, csak új változatban állítja elénk azt az esztétikai álláspontot, amely természeti tartalmak megformálásában véli felfedni a művészeti tevékenység lényegét. Ebben az illúzióban sok tekintetben persze a klasszikus esztétika is osztozik; gondoljunk csupán a műalkotás organizmus voltának a német felvilágosodásban újra és újra felbukkanó és Goethénél gyakran természetfilozófiai érveléssel alátámasztott tételére. Az ideologikus illúzió azonban ezúttal éppenséggel fontos formatani felismerések számára nyitott utat: lehetővé tette a műalkotás önmagán nyugvó kompozitórikus egységének tudatosítását. Megjegyzendő itt, hogy a mű esztétikumát konstituáló formai egység gondolata a korai romantikából sem hiányzik; kiváltképp A. W. Schlegel hangsúlyozta mélyértelműen a műalkotás-egyéniiség „oszthatatlanságát”³⁵, „egészének és részeinek belső kölcsönhatását”.³⁶ Ez a forma-fogalom olykor már-már a *progressive Universalpoesie* Friedrich Schlegel-féle koncepcióját is korrigálja, s a klasszika szellemében kritizálja a mechanikus materialista elképzeléseket: „Mechanikus a forma, ha külső ráhatással, esetleges hozzátétként kényszerítik valamely anyagra, anélkül, hogy a minőségére vonatkoztatnák, mint mikor például egy puha anyagnak tetszés szerinti alakot adunk, amelyet ez megkeményedése után megtart. Ezzel szemben az organikus forma vele születik a tárggyal, belülről kifelé hatva alakít, s a csíra teljes kifejlődésével nyeri el meghatározottságát. Ilyen formákat fedezhetünk fel a természetben mindenütt, ahol eleven erők működnek, a kristályosodástól kezdve egészen az emberi arc kialakulásáig. A szépművészetben csakúgy, mint a természetnek – e legnagyobb művészeknek – egész területén minden valódi forma organikus jellegű, vagyis a műalkotás belső tartalma által meghatározott.”³⁷ Hogy ez a szemléletmód a jénai romantikában is hatékony volt, arra a Schlegel fivérek kritikai tevékenységének tetemes része a bizonyíték; a műalkotás-egyéniiség strukturális-formai egységének elemzésében A. W. Schlegel kritikája nemegyszer a legjobb klasszikus teljesítményekkel vetekszik.

Ennek ellenére: hét pecséttel zárt titok marad előttünk a romantikus forma-fogalom, ha csupán erre a klasszikával konvergáló elemére figyelünk. Megkülönböztető ismertetőjele éppenséggel a természeti

³⁵ A. W. Schlegel: *Sämtliche Werke*. Leipzig, 1846–47. Bd. VIII. S. 122.

³⁶ Uo. XI. köt. 187. old.

³⁷ A. W. Schlegel: *Über dramatische Kunst und Literatur*. Bd. III. S. 8.

sifre új, a klasszikuson túli jelentésrétegében rejlik. Ez pedig nem más, mint a természeti folyamatok most felfedezett dinamizmusának, el-
lentmondás-gazdagságának teljességgel mitologizáló értelmezése, mely
teljes joggal és legtöbbször termékenyen bírálja a mechanikus szem-
léletet, de ugyanakkor a valóban dialektikus megoldásoktól is vissza-
riad, s jellegzetesen irracionalista pozícióból kíséri meg az új jelen-
ségek felvetette elméleti kérdések megválaszolását.

Az életfolyamatok valóságos dialektikájának irracionalizálása figyel-
hető meg már a *progressive Universalpoesie* koncepciójában, ahol
Friedrich Schlegel a „régiek” költészetének formai perfekciójával
mint a modern művészet nagy vívmányát állítja szembe az új kompo-
nálásmódot, amely „sohasem kész”, amely nem is engedi meg a mű-
nek, hogy plasztikusan lezárt alakot vegyen fel. A romantika ezzel
teremtett iskolát: a forma „nyitottságának”, non-finito jellegű csepp-
folyóssá tételének mai elméletei joggal hivatkozhatnak a korai roman-
tikus alapvetésre. A végtelen felé nyitott szerkezet mármost akarva-
akaratlan olyan természetfilozófiai elképzeléseket sugall, amelyek
egyre kevésbé egyeztethetők össze az élet és az organizmus valódi lé-
nyegének tudományos eszméjével. Ha Friedrich Schlegel alkalmilag
a művészetek és a tudomány egész történetét nevezi egyetlen orga-
nizmusnak³⁸, ez a kultúrtörténeti szempontból szellemes konstrukció,
amely éppenséggel a világirodalom goethei fogalmát előlegezi, eszté-
tikai szempontból fölöttébb problematikus: legalábbis nyitva hagyja
azt a kérdést, hogy az egyedi mű mint zárt mikrokozmosz él-e, hat-
e igazán.

A műalkotásról mint a természeti sifre reprodukciójáról szóló el-
mélet eleve egy képtelen dinamizmus képzetét előfeltételezi, egy
olyan mozgalmasság képét, amelyben egymásba olvadnak a természeti
folyamatok és az egyre gyorsabb ütemben változó történelem ese-
ményei. Nem véletlen, hogy ez a képzet a romantikus mozgalom
második hullámában, a heidelbergi kör íróinál jelenik meg először
kialakult formában; számukra már valóságos élmény lehetett a tör-
ténelem, a tényleges tömegaktivitás, amely a napóleoni háborúk fo-
lyamán a jénai csatától (1806) egészen a bécsi kongresszusig (1814–15)
végre német földön is érzékelhetővé tette az egyéni lét történelmi
meghatározottságát. A nemzeti ellenállásnak, egyáltalán a nemzeti
érzés újjászületésének nagy hullámán emelkedett magasra, kapott

³⁸ Fr. Schlegel: *Prosaische Jugendschriften*. Bd. II. S. 424.

nemzeti jelentőséget maga a heidelbergi romantika is. Az a tény, hogy a Napóleon elleni felszabadító háború – Marxszal szólva – olyan „regeneráció” volt, amely „reakcióval párosult”, természetesen megvonja a történelem élménnyé válásának határait is: a nemzeti felkelés pátosza az idegen hódítás elleni lázadást a francia forradalom gyűlölködő elutasításához és a nacionalista önhittséghez társította. E korlátaival együtt a heidelbergi romantika a történeti dinamika élményét is feldolgozta, mégpedig mélyebben és intenzívebben, mint ez a jénaiak számára lehetséges volt.

Ez a szükségképpen ellentmondásos történelemélmény magyarázza a romantikus allegóriaelmélet további sorsának alakulását. Görres, a heidelbergiek legtekintélyesebb teoretikusa, egyik levelében igen szemléletes formában összegezi az alapkonceptió új elemét: „Nem adok arra semmit, ha a szimbólumot létnek, az allegóriát jelentésnek tekintik . . . Tökéletesen megelégedhetünk azzal a megállapítással, amely az elsőt az eszmék önmagába zárt, tömör, önmagához makacsul ragaszkodó jelének tekinti, az allegóriát pedig szukcesszíve előrehaladó, magával az idővel együtt folyamatossá váló, drámaian mozgalmas, áramló képmásának ismeri el. Olyan ez a kettő egymáshoz viszonyítva, mint a néma, hatalmas helyek növényeikkel és az elevenen tovahaladó emberi történelem.”³⁹ Bármennyire találó is a szimbolikus forma klasszikus lezártságának és az allegória által bevezetett végtelenben nyitásának szembeállítása, mi sem lenne tévesebb, mint azt hinni, hogy a romantikus allegóriaelmélet itt már gyökeresen felszámolta a mitologizált természetelvűséget és eljutott az esztétikum társadalmi-történeti lényegének elméletileg tudatos megfogalmazásához. Éppen ellenkezőleg: az elmélet alapjául szolgáló romantikus történetfelfogás maga is mitologikus formát ölt, s éppenséggel saját korlátoltságára hívja fel a figyelmet. Görres kései főműve, a *Christliche Mystik* (1836–42), félelmetes erejű dokumentum arról, hogy a katolizáló romantikának ez a vezéralakja végső soron mit is értett történelmen. Misztériumok naiv krónikája, egyének és korok patológiatörténete ez a reprezentatív mű, bizonyosság, hogy a természet mágikus-démonikus képe kitörölhetetlenül belevésődött a történelmi folyamat rajzába, s a klasszikus filozófiában – minden idealista elvontság ellenére – körvonalazódó történelmi dialektika átadta helyét a világtörténelmi folyamat teljességgel mitologizált értelmezésének, annak a nyíltan

³⁹ Idézi W. Benjamin: *Kommentár és prófécia*. 134. old.

obskurantista történelemképnek, amely az emberiség valóságos tettekből és szenvedélyekből integrálódó múltját és jövőjét ktonikus titkok emblémáivá misztifikálja. Semmi kétség: az allegória romantikus elmélete csak valóságos ontológiai alapjából érthető meg, azokból a természetfilozófiai implikációkból, amelyek a mitologizáló természetfelfogás szellemében modellálják magát a történelmet is. Walter Benjamin, a barokk allegória ideologikus lényegének felfedezője, felülmúlhatatlan szemléletességgel írta le az allegorizálás minden típusának közös ontológiai premisszáját; „... az allegóriában a történelem facies hippocraticája megdermedt őstájként tárul a szemlélő elé. A történelem csírájában meglevő időtlenségével, szenvedésével, elhibázottságával egy arcban – nem, egy halálfejen ölt alakot... Ez a magva az allegorikus szemléletnek, ez a lényege a történelmet a világ szenvedéstörténeteként bemutató barokk, világi expozíciónak; s e történelem csak hanyatlásának állomásain bír jelentőséggel. Ahány jelentés, annyi halálba hanyatlás; mert a halál vájja legmélyebben a girbe-gurba demarkációs vonalat phüszisz és jelentés között”.⁴⁰

Valóban: a történeti itt nyomban átfordul a természetibe, méghozzá egy önmagában is mitizált természeti létbe, amelyet már nem az organikus élet örök burjánzása, a Goethe által középpontba állított szerves fejlődés jellemez, hanem a megfordíthatatlan regresszió, a pusztán negatívként tételezett mulandóság, a bomlás és a halál. A romantikus ironia maga is ebbe a kétszeres misztifikációba torkollik, amikor a forma nyitottságát az élet dinamikusságára, a szukcesszivitás elvére hivatkozva próbálja elméletileg megalapozni. De hasonló irracionális-mussá hatványozott szubjektivizmus jelentkezik a romantikus allegória másik jellegzetességében, a kicserélhetőség elvében is. Láttuk már, hogy ez az elv szervesen következik az ironizáló magatartásból: ahol a művészi tevékenység lényege a valóság felett lebegés és a szuverén önkény, mellyel az önkifejezésre törő Én egyfajta transzcendens világlényeg emblémáivá lényegíti át a valóságos emberi világ tárgyait, ott a tárgy természetesen nem lehet más, mint pusztán alkalmi példa, mely bármikor behelyettesíthető egy másik példával. A romantikus természetmitológia ugyanakkor lehetőséget ad arra is, hogy a költői tárgy e mélységesen szubjektivista semmissé tételeét egy magasabbrendűnek vélt objektivizmus rangjára emeljék. Már Friedrich Schlegel kísérletet tett arra, hogy az „egy minden és minden egy” spinozista

tételével igazolja az allegorizálás létjogosultságát, s Novalisnál még szembeötlőbb az a törekvés, hogy analógiát mutasson fel a művészet és a természet egylényegű titokzatos sifre-írása között: a már elemzett *Heinrich von Ofterdingen* mellett egy másik regénytöredékében, a *Die Lehrlinge zu Saisban*, valamint a *Blütenstaub* címmel megjelent fragmentumokban szüntelenül visszatérő vezérmotívum a költői analogizálás spinozista jellegű természetfilozófiai megalapozásának kísérlete.

A spinozai természetképre való hivatkozás az első pillanatra megint csak mintha eszmei kapcsolatot létesítene a klasszikus és a romantikus esztétikai álláspont között; végtére Goethe is a természeti jelenségek egyetemes *Wahlverwandschaft*jának, szüntelen kölcsönhatásának elvét vallotta, s mint korábban láttuk, a Newton-féle modern dezantropomorfizáló természettudományos módszerrel vitatkozva mindvégig ragaszkodott a természet antropomorfizáló szemléletéhez. E látszólagos közösség ellenére sehol sem annyira szembeszökő az útvonalak szétválása, mint éppen az allegorizáló művészi magatartás megítélésében. Az „egy minden és minden egy” elve a korai romantikában kétségkívül egy olyan misztikus világegész szerkezeti képéhez társul, amelyben egyes és általános két közvetítés nélküli szélső pólus dualizmusaként jelenik meg: egyedi tárgyak világa az egyik oldalon – titokzatos világértelmem a másik oldalon. Ontológiailag ez a feloldhatatlan polaritás magyarázza, hogy a kozmosz titkos jelentésének tárgyi jelei felcserélhetők; közöttük valóban csak a költői Én önkénye teremthet valaminő kapcsolatot. Az allegorizáló magatartás ilyen módon egyszerre van *innen* és *túl* az esztétikailag termékeny antropomorfizáláson: vagy hangsúlyozottan privátlétének, a külvilág nyomaitól érintetlen-szeplőtlen bensőségének partikuláris tartalmait vetíti bele tárgyába, vagy teljességgel transzcendens tartalmak emblémáivá változtatja az emberi létezés alapjául szolgáló tárgyi világot. Goethének a természettudományos progresszió tekintetében természetesen problematikus, de esztétikai tekintetben olyannyira termékenynek bizonyult antropomorfizáló szemlélete ezért utasította el a leghatározottabban azt az allegorizáló eljárást, amelyben „a költő az általánoshoz keresi a különöst”, s így „a különös csak példa, az általánosnak példája”; miközben a szimbólumban fedezte fel „a költészet igazi természetét”. A különösben mint olyanban való költői elmélyedés – ez a döntő pont, ahol a goethei klasszika útja világosan elválik a romantikáétól.

Nem lényegtelen, csupán árnyalatnyi véleménykülönbségről van szó itt. Az allegória romantikus rehabilitációja és trónra ültetése az esztétikum perdöntő világnézeti tartalmait, humanizmusának hatékonyságát veszi revízió alá. Tieck egyik megjegyzése lényegesen rezignáltabban, a Friedrich Schlegel-i fellengzősség nélkül írja le a művészi fegyverletételnek azt az aktusát, amelyből az allegorizáló-ironizáló magatartás kiindul: „Mit ábrázolhat az ember, egyedül és önmagáértvaló léteben, elkülönülve és mindörökre elválva a látható tárgyak világától? A művésznek sem kell ábrázolnia: mi elemeket illesztünk össze, általános értelmet igyekszünk feltűzni az egyedire, s így keletkezik az allegória.”⁴¹ A rezignáció mindamellett nála is kevés az esztétikai következtetések levonására: „Ez a szó pedig nem más jelöl, mint az igazi költészetet, amely a magasabbrendűt és a nemest keresi és csakis ezen az úton találja meg.”⁴² Ami itt általános értelem és egyedi tárgy dualizmusából kimarad, az éppen az esztétikailag releváns közép, a nembeli tartalmakat, az emberiség ügyét reprezentáló különös. Walter Benjamin, aki pedig maga is az allegória rehabilitálásért kívánt szót emelni, találóan állapította meg: „... a romantikában éppúgy, mint a barokkban, nem annyira a klasszikának, mint inkább a művészetnek korrektívumáról van szó”.⁴³

■ „VISSZACSATOLÁSOK”

Az elmondottak után könnyebb lesz választ adni arra az eddig nyitva hagyott kérdésre, hogy milyen értelemben fogható fel a romantikus művészetértelmezés esztétikai nézetek koherens rendszereként, más szóval: valóságos művészetfilozófiaként, mely a klasszikus esztétikához hasonló világnézeti megalapozottsággal vizsgálja és rendszerezi az általános és az ágazati esztétika, a műfajelmélet valamennyi elméleti-történeti szempontból lényeges problémáját. Jól ismert tény, hogy a romantikus teoretikusok tudatosan lemondtak a klasszikus idealizmusra jellemző nagyszabású gondolatépítmények igényéről. A *progressive Universalpoesie* ismert schlegeli programja a filozófiára alkalmazva tartalmilag a fogalmi gondolkodás és a művészi szemlélet egybeolvasztását, formailag bárminő gondolati lekerekítés elutasítását, a koherens

⁴¹ Vö. *Erläuterungen*. S. 215.

⁴² Uo.

⁴³ W. Benjamin: *Kommentár és profécia*. 147. old.

rendszer felbomlasztását, egyszerűen a fragmentumot avatja az esztétikai magatartás eszményévé. Aligha véletlen, hogy a romantika első és utolsó művészetfilozófiai rendszertana a kiindulóponton jött létre, Schellingnél, akinek esztétikai alapvetése ugyanakkor beépült a klasszikus filozófia fejlődési folyamatába is, és döntő szerepet játszott az objektív idealizmus felé fordulásban, egyáltalán amaz elméleti előfeltételek megteremtésében, melyeket a dialektika egyetemes gondolkodásbeli módszerre válása megkövetelt. Mindamellet a fragmentum mint gondolkodási forma sem nélkülözi a koherens elméleti koncepciót; éppen ellenkezőleg: maga sem más, mint módszerre absztrahálódott allegorizálás, az egyeduralkodóvá vált allegória eluralkodása a művészetre vonatkozó reflexión.

Ha mármost a romantikus alappozíciót, ahogyan az az allegória-elméletben összpontosul és valamennyi lényeges művészetfilozófiai kérdés feltevésének és megoldásának módjára kisugárzik, W. Benjaminsal szólva korrektívumnak, mégpedig nemcsak a klasszikus művészet, hanem általában a művészet korrektívumának fogjuk fel, ha tehát felismerjük benne ama tendenciák csírázását, melyek a polgári korszak dekadenciájában nőttek nagyra és váltak a művészetet mint művészetet alapjaiban bomlasztó princípiummá, ez a felismerés éppen oly kevésbé jelentheti a romantikus művészetfelfogás egyszerű dekadenciává bélyegzését, mint ahogy összeférhetetlen a manapság oly divatos újrafelértékelési kísérletekkel, amelyek – még marxisták körében is – revideálni akarják a történelem ítéletét a romantikus antikapitalizmus felett.⁴⁴ Az a nyílt kritika, melyet az esztétikatörténeti elemzés magában foglal, nem akarja kétségbe vonni a romantikus állásponton megfogalmazott új kérdésfeltevések jogosultságát. Ezért is hangsúlyoztuk a „művészeti korszak” relatív egységét és azt, hogy a klasszika és a romantika voltaképpen ugyanazon a szociális talajon kísérli meg a közös korproblémák megválaszolását; a végső megoldások ellentétessége is csak a megoldást igénylő élet- és formaproblémák közös gyökerének ismeretében válik igazán pregnánssá. Ez a közös talaj: az új polgári rend, a német elmaradottság kísértetvilágán többszörösen átszűrűt, de főbb körvonalaiban mégiscsak kirajzolódó képe a kapitalista Újvilágnak. A romantika esztétikatörténeti jelentősége ezért nemcsak abban a negatívumban keresendő, hogy elvi-világnézeti alapállását tekintve objektíve letette a fegyvert a polgári világrend

⁴⁴ Vö. E. Fischer: *A romantika lényege*. Budapest, 1964.

ember- és művészetellenes alapirányzata előtt, észre nem véve, hogy csak az árral úszik, hanem abban a nem lényegtelen pozitívumokat is képviselő tényben, hogy a klasszikus esztétika védelmi pozíciójának feladása mintegy melléktermékként fogékonyságot ébresztett egy sor olyan élettény művészi megjelenítése iránt, melyeket a klasszikus humanizmus tabu alá vont és az esztétikum szférájából voltaképpen kitiltott. Ez is az egyenlőtlen fejlődés megnyilvánulási formája: a romantika a legújabb kori antirealizmus szálláscsinálója, ám ugyanakkor egyfajta kerülő út is, amelyen az esztétikai gondolat – bizonyos feltételek között – a kritikai realizmus elméleti recepciója felé kanyarodhatott.

Kerülőút volta természetesen a művészeti gyakorlat területén figyelhető meg legtisztább formájában. E. T. A. Hoffmann epikája, Heine költészete félreismerhetetlen bizonyíték arra, hogy a romantikus produkció áttörhetett a realizmushoz, miközben megőrizte és magasabb szintre emelte jellegzetesen romantikus módszerét, a valóság fantasztikus és ironikus szemléletét. Ugyanez az átfordulás érhető tetten az európai nemzeti romantikus mozgalmaknak a németétől sokban eltérő fejlődésében; gondoljunk Wordsworthre és Shelleyre, Walter Scottra és a fiatal Balzacra, Puskinra és Manzoniira. Emellett a valóság objektív dialektikájára való „visszacsatolás” mozzanata az elméleti alapvetésből sem hiányzik teljesen, még akkor sem, ha az elméleti progressziót eleve ellentmondásossá kell hogy tegye a művészetfilozófiai rendszer regresszív alapjellege.

A legfontosabb újdonság ebben a tekintetben a polgári művészet társadalomontológiai alapjainak a klasszikus állásponton egyre inkább túlmenő felfogása, mindenekelőtt az a felismerés, hogy az új valóság soha nem látott dinamikával, szó szerint „mértéktelenül” fejlődik, s e fejlődés során a létkategóriák olyan gazdag változatosságát produkálja, hogy azok többé nem szubszumálhatók minden további nélkül a mérték és a harmónia vagy, művészeti vetületben, a szépség legfelsőbb fogalma alá. A próza uralmát már Hegel a modern élet kulcsjelenségének tekintette; a romantikusok már egy erőszakosan terjeszkedő, készen kapott létmeghatározottságok sorompóin áttörő, statikus egy helyben topogást nem ismerő prózának az eluralkodását szignalizálták, amelynek során a valóság központi jelentőségű élettényei közé emelkedik a torz, az alantas, a rút is. A modern fejlődés dinamikus tendenciáját természetesen a klasszika is észlelte. Ám az antik mérték polgári humanista eszményítése végül is radikálisan elzárja a

modern mértéktelenség művészeti megjelenítésének útját; a művészet „végének” ismert hegeli koncepciója – minden ellentmondásosságával együtt – kétségkívül erről tanúskodik. A romantikának mármost – éppen a mértéktelenséget reprezentáló modern tendenciák előtti akaratlan kapitulációból adódóan – korrigálnia kellett ezt a fel fogást. A világ „poétizálásának” programja egyrészt messianisztikus-utópikus reményeket fűz a művészet jövőjéhez, másrészt felold egy sor tematikus tabut. Az irónia elve itt lehetőséget nyújt a visszacsatolásra is: az *egész* valóság objektív létének ironizáló megkérdőjelezése paradox módon az *egész* valóság tudomásulvételének lehetőségét is tartalmazza. Ha a reális tárgy művészileg érdektelen és ironikus megsemmisítést sugall, akkor eszik a megjelenítésre méltó és méltatlan tárgyak közötti megkülönböztetés bármiféle értelme. Ha a klasszikus mérték kánona többé nem alkalmazható a modern művészetre, akkor a lehetséges témák sorában megjelennek a nem kanonizált és nem is kanonizálható új élettények és életérzések. Ezzel az elmélet döntő lépést *tehet* a valóság objektív kategóriagazdagságának esztétikai elismerése felé, ideértve a „rút” negatív pólusán jelentkező kategóriák elismerését is.

Tanulságos megfigyelni, miként vezeti be a rút fogalmát a művészetelméletbe a korai romantika olyan hangadó egyénisége, mint Friedrich Schlegel. Klasszicista-republikánus korszakában – láthattuk – még a modern költészet problematikusságának tünetéül diagnosztizálta a tiszta szépségnek mint az esztétikum alapelvének és érték-szubsztanciájának felbomlását, kritikai hangsúllyal konstatálva, hogy még egy olyan egyedülálló költőóriás is, mint Shakespeare, drámáiban szüntelenül keveri a szépet és a rútat, a vonzót és a visszataszítót, az egészségesen kifejtettet és a megnyomorodottat. Ám épp a shakespeare-i példa annak belátására készíti, hogy a felbomlás itt nem egyértelműen minősíthető folyamat; végtére a művészet nem vállalkozhat arra, hogy a természetet az udvari ízlésnormák szerint, holmi esztétikai etikett jegyében szalonképessé finomítsa. Ezért semmiképpen sem válik az esztétika előnyére, következett a fiatal Schlegel, hogy a rút elméletével eleddig még nem foglalkozott érdemben. Romantikus világnézeti fordulata után még tovább megy a rút élettények művészi ábrázolásra méltóságának elismerésében: a valóság kaotikusságának ismert tétele eleve becsapja az ajtót a szépség és az esztétikum klasszikus azonosítása előtt. Az irónia-elv, a valóság poétikussá átlényegítésének programja, természetesen lehetetlenné teszi a rút esztétikai

kategóriájának egy realizmuselmélet keretében történő kidolgozását; a rút így megint csak a valóság egyik mozzanatává degradálódik, méghozzá olyan mozzanattá, amelyet végső esztétikai apoteózissá old fel a mindent átszellemítő költői szubjektivitás. A szépség-központú álláspont így romantikusan korrigált változatban, a spiritualizált esztétikum koncepciójaként bukkan újra elő. A végső formulázás nyílt antirealizmusa mindamellett nem feledtetheti a realista élet-látás *mozzanatos* elismerését. Aligha véletlen, hogy a romantikus témafelfogást és formálásmódot egyébként a leghatározottabban elutasító öreg Goethe ezen a ponton maga sem zárkózott el az új lehetőségek méltánylásától. Eckermann-nal beszélgetve nemcsak azokra a veszélyekre hívta fel a figyelmet, amelyeknek a klasszikus humanizmus témafelfogását elvető költői tehetség kiteszi magát, hanem az új mozgalomban általánosságban benne rejlő nyereségekre is: „Egymás után eltűnnek majd az általam jelzett szélsőségek és kinövések, de legvégül megmarad az a rendkívüli előny, hogy a szabadabb forma mellett elérték a gazdagabb, változatosabb tartalmat is, és a széles világ és a sokszínű élet egyetlen témája sem rekeszthető ki többé azzal, hogy nem költői.”⁴⁵

A romantikus elmélet ilyesfajta „visszacsatolásai” annál határozottabban állítják előtérbe a művészet életigazságának elvét, tehát annál világosabban anticipálják a realizmus érlelődő esztétikáját, minél erőteljesebben és hatékonyabban tör át maga a realista gyakorlat, az a valóságos művészettörténeti nóvum, amely a klasszikát és a romantikát ellentmondásos egységgé összefogó „művészeti korszak” méhében megfogant. A realista művészet esélyei természetesen nemzetenként változók, s a szó nyomatékos értelmében történetiek. Az esztétikatörténet már csak ezért sem hagyhatja figyelmen kívül azt, hogy a romantika mint európai mozgalom nemzetenként konkrét fejlődési utat járt végig.

Ami például a „költőietlen tárgy” tabujának feloldását illeti, az angol fejlődés kezdettől fogva sokkal határozottabban képviseli a realista tendenciákat, s velük együtt a romantikus művészetelmélet önkorrekciós visszacsatolásait. Messzire vezetne, ha részletekbe menően akarnánk feltárni az angol és a német realizmus 18–19. századi fejlődésének lényegbevágó különbségeit. Az adott összefüggésben elegendő csak arra utalni, hogy Anglia a kapitalista fejlődés „minta-

⁴⁵ Eckermann 1830. március 14-i feljegyzése.

országá" volt, ahol az eredeti felhalmozás gyors utat nyitott az ipari forradalomnak, s ahol a romantikus antikapitalizmus már legkorábbi változatában is a dolgozó néptömegek valóságos társadalmi tapasztalatainak és élményeinek költői kifejezését, egyáltalán a népelet művészi megjelenítését foglalta magában. Gondoljunk az első hullámot reprezentáló tavi költészetre. Coleridge lírája a maga irracionális csodahitével természetesen még többé-kevésbé közvetlen megfelelője Novalis költői misztikájának – nem véletlen, hogy elméleti fejtegetéseiben Coleridge jobbra Schelling és a jénai kör esztétikai nézeteit ismétli, olykor már-már plágiumgyanús szószerintiséggel. Költőbarátja, Wordsworth viszont a *Lyrical Ballads Előszavában* egy olyan líra programját vázolja fel, mely a nagy romantikus tárgyat, a csodálatost, nem másutt, mint a népelet hétköznapijaiban akarja felfedezni és költőileg megformálni. „A fő cél . . . , amit e költeményekben kitűztem, az volt, hogy a mindennapi életből válasszam ki az eseményeket és a helyzeteket, és hogy mindvégig – amennyire csak lehetséges – oly nyelven adjam elő vagy írjam le őket, melyet valóban használnak az emberek . . . ”⁴⁶ Ez a tematikus program önmagában véve természetesen a romantikus tiltakozás szülötte: Wordsworth nem a népelethez általában, hanem a falusi népelethez vonzódik. A protestálás azonban nála nem a mindenható költői képzelőerő istenítését, az egzaltált iróniát vonja maga után, mint a német romantika nagyobbik részénél vagy akár Coleridge-nél, hanem a népelet mindennapjait átélő bensőség nyugodt önkifejezését, egy új típusú esztétikai harmónia teremtésére képes lírai realizmust. Wordsworth ars poeticája ilyen értelemben egyszerre tételezi és megszünteti a romantikus szubjektivizmust: „. . . a költő leginkább abban különbözik a többi embertől, hogy nagyobb készsége van arra, hogy közvetlen és külső impulzusok nélkül gondolkozzék és érezzen, és nagyobb képessége van a benne ily módon létrejött gondolatok és érzések kifejezésére. Ezek a szenvedélyek, gondolatok és érzések azonban mindenkori általános szenvedélyei, gondolatai és érzései.”⁴⁷ A költői és a költőietlen tárgy közötti klasszicista megkülönböztetés teljes feloldása, a népnyelvre orientálódó költői stílus a tavi költészet programjában szemmel láthatólag a művészi életmagatartásnak ehhez az új értelmezéséhez kapcsolódik; Wordsworthnél a valóság poétizálása már nem a privát partikularitás előtti kapituláció szellemében fogant költői

⁴⁶ *A romantika.* 148. old.

⁴⁷ *Uo.* 154. old.

litvallás; a művészi közérzet alaphangja nem a tehetetlen menekülés pánikhangulata, hanem a népélettel összeforrt lírai szubjektum nyugodt kontemplációja.

A német fejlődés jóval ellentmondásosabb. Elmaradottságából következik a realista kezdemények ritkasága és szűkösége, s ezzel együtt az is, hogy a költői szubjektum odafordulása a népélet valóságához, feltöltődése a nembeliség szintjét reprezentáló kortartalmakkal lényegesen bonyolultabb folyamat volt. Az önkorrekció ennek ellenére a német romantikában is fokozatosan teret nyer. Szimptomatikus már az a pusztta tény is, hogy a jénai kör igen gyorsan felbomlott; s ennek korántsem csak személyi okai voltak. Tieck már 1799-ben felismerte, hogy az a művészet, mely egy konfliktusokban gazdag korszak viszonyai között az izolációban keres menedéket, „csábító, tiltott gyümölcs” ugyan, ám egyszersem „csalfa, hazug babona” is, „halált hozó mérreg” is, mely megbénítja az ember morális elkötelezettségén alapuló tetterejét.⁴⁸ Ez az önkritikai hangvétel a jénai kör felbomlása után csak erősödött. Amikor Steffens 1814-ben retrospektív mérleget készített az első romantikus nemzedék teljesítményéről, már közel járt a csőd bevallásához – szerinte a Schlegel-kör, benne maga is, „egy szellemi bábeltorony” építésére vállalkozott.⁴⁹ Az ilyen felismerések nem választhatók el a Napóleon-ellenes felszabadító háborúk élményétől. A második romantikus nemzedék – nyilvánvalóan ama világtörténelmi mozgás vállán állva, amely a parasztháborúk óta először hozott létre igazi tömegmozgalmat végre német földön is – korrigálni akarta az ironizáló szubjektívizmus emberi és művészi programját, újra kollektívákat keresett, s közvetve hitet tett a művészet társadalmi elkötelezettsége mellett.

A német „visszacsatolás” mindamellett mindvégig felemás, ugyanolyan ellentmondásos, mint a Marx jellemezte felszabadító mozgalom maga, a „reakcióval párosuló regeneráció”. A világnézeti alapok nem változtak lényegesen: a haza, a nép közösségével való mámoros összeolvadás semmivel sem kevésbé irracionalista öncsalás, mint az első generáció vallásossága. Mert az újsütetű patriotizmus, különösen pedig az a felfogás, hogy egy készen kapott közösségbe való beletago-lódás még mindig jobb, mint az elszigeteltség, s ezért a közösséggel való egybeforrás során fel kell függeszteni annak a perdöntő kérdés-

⁴⁸ Vö. *Erläuterungen*. S. 91–92.

⁴⁹ Uo. 89. old.

nek a kritikai vizsgálatát, hogy *miféle* közösséggel is forrunk egybe – ez változatlanul őrzi a romantikus módszer ismert patentjét: a mitizáló szubjektivizmust. Így persze kérdéses, hogy el lehet-e jutni a nembeliséghez, a progresszív kortartalmakhoz. A változatlanul megőrzött világnézeti, módszertani premisszák a minimálisra csökkentik a realista áttörés esélyeit; a művészetelmélet még ott sem tudott lényegesen helyesbíteni esztétikai alapelvein, ahol a művészi gyakorlat realista fordulata ehhez kivételesen mozgásteret teremtett (például E. T. A. Hoffmann esetében).

Az új közösségi kötöttségek keresése mindamellet egy ponton elméletileg is termékeny kiindulási alapnak bizonyult: a népköltészet esztétikai jelentőségének újrafogalmazásában. A német romantika itt kivételesen a felvilágosodás folytatójának és nem konok opponensének tudhatta magát: a *Des Knaben Wunderhorn*, Arnim és Brentano korszakos jelentőségű népdalgyűjteménye (1806–1808) helyreállítja a kontinuitást a népköltészet Herder-féle felfogásával; Görres tanulmánya a német „népkönyvekről”, a Grimm testvérek népmesegyűjtő és filológiai tevékenysége jórészt abban az aufkärista felfogásban gyökerezik, hogy a népköltészet az igazán eredeti költészet, mert magának a népszellemnek terméke, mert egy meg nem osztott, „természetes” népi kollektíva kedélyvilágából születik.

Ez a kontinuitás természetesen egyáltalán nem törés nélküli. A második romantikus nemzedék figyelme a felszabadító háborúk patrióta lelkesedése és a romantikus antikapitalizmus szellemében fordult a német népköltészet felé, s ez a tény máris bizonyos elméletlettörténeti cezurára figyelmeztet. Jellemző, hogy Herdertől eltérően, aki „a népek hangját” kereste a folklórban, s akitől idegen maradt bárminő nacionalista elfogultság a gyűjtő és rendszerező munka során, a *Des Knaben Wunderhorn* összeállítói kizárólag a német népdalokat akarták megmenteni a feledéstől, méghozzá abban a hitben, hogy elkallódásuk a francia forradalom szellemének hatására fenyeget. Arnim *Kísérőszava* a gyűjtemény első kötetéhez igen világos képet ad a romantikus folklór-kultusz további szociális motívumairól is, amikor a rendi társadalom patriarchális „békéjében” fedezi fel azt a termőtalajt, melyből a népi poézis virága kihajtott. Az ilyesfajta ideologikus illúziók természetesen visszahatnak a folklóranyag gyűjtésének és rendszerezésének módszerére is; nemcsak Arnim és Brentano, de a történeti objektivitást velük szemben nyomatékosan hangsúlyozó, a modernizálást elvileg elutasító Grimm testvérek is hajlottak arra,

hogy a feljegyzett népköltészeti alkotásokból a szerkesztés során kiiktassák a szociális ellentétekre, az osztályharcokra utaló elemeket és lehetőleg erősítsék a vallásos-mitologikus tendenciákat.

A felvilágosodással való folytonosság mindenek ellenére kétségbevonhatatlan. A folklór nemzeti jelentőségének tudatosítását ugyanis elmélettörténeti szempontból nem kevésbé fontos felismerés kíséri: a népelet és a művészet kölcsönösségének felderengő tudata. Arnim említett *Kísérőszava* félreérthetetlenül kimondja: „Népi tevékenység nélkül nincs népdal, és ritka a népi tevékenység népdal nélkül.”⁵⁰ A népköltészet mögött cselekvő tömegek állnak, s éppenséggel ez esztétikai magasabbrendűségének, nem pedig hibrid voltának forrása. A népi költő mindenkor egy egész közösség szószólójaként léphet fel, arról énekelhet, ami mindenkire szól, ami mindenkiben ugyanazt a rezonanciát kelti – Arnim szerint ez megmagyarázza, hogy miért volt a múltban és maradt a jelenkorban is a népköltészet a közérthető művészet mintaképe. Ha mindehhez hozzávesszük, hogy Arnim elutasította azt a gondolatot, hogy a népköltészet és a műköltészet között áthidalhatatlan szakadék tátongana, akkor nem maradhat kétségünk az új népköltészet-felfogás esztétikatörténeti jelentősége felől. A német romantika második nemzedéke – legalábbis ebben az összefüggésben – deklarálta a nagy művészet népiségét, kétségbevonva a költői Én priváttartalmaira redukált költészet hitelességét.

Ismét más jellegű a realiztikus visszacsatolás a francia romantikában. A viszonylagos késés, paradox módon, itt már önmagában is egy progresszív fordulat esélyeit növelte. Franciaországban a romantikus mozgalom – európai mértékkel mérve – kései fejlemény; sem Mme de Staël német orientációjú, de politikailag liberális fellépése,⁵¹ sem Chateaubriand retorikus állásfoglalása az ideológiai-esztétikai restauráció mellett⁵² nem tudta áttörni a felvilágosodás racionalista-klasszicista hagyományainak védőfalát. Fordulatot a napóleoni korszak később sem hozott, ellenkezőleg: a nemzeti tradíciókban gyökerező klasszicizmus új hullámát indította el. A jellegzetesen romantikus válsághangulat, a melankolikus rezignáció mint „a század betegsége” csak a restauráció légkörében bontakozott ki; s nagyon jellemző, hogy az ifjú romantikus művésznemzedék voltaképpen frontáttörése már az 1830-as júliusi forradalommal, a „művészeti korszak” végével, egy kritikai

⁵⁰ Vö. uo. 296. old.

⁵¹ Madame de Staël: *De la Littérature* (1800); *De l'Allemagne* (1810).

⁵² Chateaubriand: *La Génie du Christianisme* (1802).

irányultságú, társadalmilag-politikailag elkötelezett művészet színre lépésével esik egybe. Ezzel az elkötelezettséggel függ össze, hogy míg a francia romantika első – még konzervatív, a restaurációt kiszolgáló – hulláma, a Nodier nevével fémjelzett írói kör a német és angol előzményekhez képest alig produkált valami elméleti szempontból eredetit, addig a Victor Hugo körül kikristályosodó második *cénacle* egykettőre átlépett a Rubiconon: a művészeti romantikát – a restaurációs status quót elutasítva – egybekapcsolta a politikai liberalizmussal.

A társadalmi progresszió melletti elkötelezettség természetesen nemcsak a költői gyakorlatban, hanem a művészetelméletben és a kritikában is új hangsúlyokat teremt. Először is plebejus tartalmakkal tölti fel a klasszicizmus elleni fellépést. Amikor a *Cromwell* programadó előszavában vagy az *Hernani* bevezető költői önvallomásban Victor Hugo elveti a hírhedt hármasegységet vagy a költői nyelv eufemizmusait, nemcsak egy régi vita régi tanulságát fogalmazza újra, hanem a népeletre, a népi történelemélményre és a népnyelvre hivatkozva egyben a szabálysztétika elleni romantikus lázadásnak is új értelmet ad. A hagyományos formakánonok elutasítása, a műfajhatárok elmosása, a szép és rút, a fenséges és groteszk egybejátszásának meghirdetése nála már nem abból a vágyból ered, hogy esztétikailag legitimálja a semmitől nem korlátozott szubjektum ironizáló kedvét, hanem egy új típusú társadalomkritikai pátoszból, szociális lázongásból és ellenzéki öntudatból, mely a legszorosabban kapcsolódik a művészet történelmi-humanizáló küldetésének, progresszív elkötelezettségének meghirdetéséhez.

Semmi kétség: itt egy Shakespeare mellett továbbra is a kereszténység esztétikai szellemére, a keresztény művészet elvi magasabbrendűségére, a felvilágosodásban megvetett gótikára stb. hivatkozó elméleti állásponttal mégis csak a felvilágosodás szelleme tör elő. Hugónál olykor már-már a felvilágosult realizmuselmélet újrafogalmazásával találkozunk; amit a *Cromwell* előszava a drámáról állít, az a liberális romantikában végső soron a művészet valamennyi ágára és műfajára érvényes alapelv: „A drámának központosító tükörnek kell lennie: ahelyett, hogy gyöngítené, gyűjtse egybe és tömörítse a színező sugarakat; erősítse a világosságot fénné és a fényt lánggá.”⁵³ Mindamellett téves lenne ebben egy materialista tükrözési elvet látni – a „központosító” tükör funkciója elvileg most sem más, mint a valóságot

⁵³ Vö. *A romantika*. 234. old.

poétizáló romantikus szubjektivitásé: szertelenül el kell tolnia, meg kell változtatnia a valóság arányait. Erre utal egyébként Hugó művészetfelfogásának vezérmotívuma, a fenséges és a groteszk esztétikai kategóriáinak kiemelése és szüntelen egybekapcsolása, ami nála nem annyira a valóság tényleges kategóriagazdagságán, mint inkább a Friedrich Schlegel emlegette „pikáns és frappáns”, az esztétikai felsőfogalomként emelt érdekesség kultuszán alapul. Az alapelv mégis úttörő jelentőségű, amennyiben alaptendenciáját tekintve a szubjektivitáselv korrekciójára irányul. Az *Hernani* előszavának nevezetes formulája szerint: „A romantika . . . igazi meghatározása szerint nem más, mint a *liberalizmus az irodalomban* . . . Szabadság a művészetben, szabadság a társadalomban: íme a kettős cél, amelyre minden következetes és logikus szellemnek egyaránt törekednie kell . . . Századunk elve ez, és diadalra fog jutni.”⁵⁴

Ugyanebben a szellemben hirdette meg a költészet új társadalmi hivatását Lamartine: „Ott lebeg a társadalom felett, ítéletet mond róla, és megmutatva az embernek munkája közönségességét, mindig előbbre és előbbre ösztönzi; utópiákat, megálmodott köztársaságokat, istenországot rajzol elé, és bátorságot sugall szívébe, hogy el is érje őket.”⁵⁵ A vallásos utópizmus persze itt is elvontságra kárhoztatja a frissen felismert összefüggés elméleti megfogalmazását. A művészet népiségének felismerése azonban még ebben az elvontságában is a romantikus privát partikularitás meghaladásának ígéretét hordja magában. A romantikán belüli visszacsatolás itt a kritikai realizmus művészetfelfogásának lényeges pontjait előlegezi.

⁵⁴ Uo. 245. old.

⁵⁵ Uo. 252. old.

VII. REALIZMUS ÉS ANTIREALIZMUS ELMÉLETI POLARIZÁLÓDÁSA

A „romantikus művészeti forma” hegeli fogalmát tárgyalva futólag érintettük már e koncepció egyik fontos aspektusát: Hegel kiterjeszti érvényét az egykorú klasszikus művészetben megfigyelhető formai sajátosságokra is. Nem okozhat zavart művészeti produkció és elméleti reflexió egymásra vonatkozásának megértésében az a terminológiai probléma, hogy Hegel egyrészt romantikusnak nevezi az antikvitás felbomlása nyomán kifejlődött egész középkori és újkori művészetet, másrészt a legnagyobb elismerés hangján jellemzi Schiller és Goethe klasszikus módszerét („kísérleteket tettek arra, hogy az újabb kor e készentalált viszonyai között visszaszerezzék az alakok elveszett önállóságát”¹), miközben a *valóban* romantikus kortársi törekvésekről mindenkor a hűvös kritikai távolságtartás, ha nem az éles elutasítás jegyében tesz említést. A lényeges itt a filozófiai művészetelmélet nagy ambíciója: megragadni és értékkritériumok érvényesítésével teoretikusan artikulálni a jelenkor kulturális fejlődéstendenciáit. Még olyan joggal bírált megfogalmazások termékenységet sem lehet teljesen elvitatni, mint amilyen „a művészet vége” néven ismert hegeli tétel. Bármilyen tarthatatlan a benne foglalt sommás általánosítás, amely az idealista rendszer belső logikáját követve kijelenti, hogy a nagy művészetnek véglegesen befellegzett, az elgondolás igazságmagva kétségtelen. Hegel jól sejtette, hogy a Goethe-korszak, melynek elméleti feldolgozására művészetfilozófiailag kísérletet tett, valóban vége valaminek: összefoglalása és lezárása az újkori művészet nagy klaszikus vonulatának. A koncepció történeti és elméleti korlátozottsága viszont, hogy a sarjadó Új, a polgári művészet központi irány-

¹ G. W. F. Hegel: *Esztétikai előadások*. I. köt. 198. old.

zatává váló társadalomkritikai realizmus kívül rekedt a nagy német gondolkodó esztétikai érdeklődésének horizontján.

Így érthető, hogy a hegelianizmus válsága és felbomlása nemcsak filozófiatörténeti korszakhatár – valami újnak kezdetét jelzi az esztétika történetében is. A hegeli művészetfilozófia belső ellentmondásainak nyilvánvalóvá válása és a különböző kísérletek arra, hogy ezekkel az ellentmondásokkal a művészeti haladás új tényeit figyelembe véve megbirkózzanak, fontos állomás a polgári esztétika továbbfejlődésének útján.

■ „A MŰVÉSZETI KORSZAK VÉGE” (HEINE)

A korszakhatárt ezúttal a nagy költői és gondolkodói életművek lezárulása kronológiailag is jelzi: Hegel halála 1831-ben, Goethéé 1832-ben önmagában is cezúrát teremt. Az igazi korszakhatár azonban 1830 júliusa, a párizsi felkelés, amely a liberális-demokratikus mozgalmak új hullámát indítva el Európa-szerte alapjaiban rendítette meg a reakciós Szent Szövetséget. A júliusi forradalom az irodalmi-művészeti megújhodásnak, vele az esztétika újraorientálódásának is kiindulópontja.

Heinrich Heine, a költő, aki mellelleg gondolkodóként sem tagadta soha, hogy mit köszönhet Goethének és Hegelnek, mint ahogyan nem rejtette véka alá azokat az impulzusokat sem, melyeket saját lírája a romantikus mozgalomtól kapott, a legelsőők között tudatosította a művészetfelfogásnak ezt a nagy fordulatát. 1831-ben így adott új interpretációt a „művészet vége” nevezetes formulájának: „Régi jóslatom arról, hogy a Goethe bölcsőjénél kezdődő művészi korszak az ő koporsójánál fog véget érni, úgy látszik, hamarosan beteljesül. A mai művészetnek el kell pusztulnia, mert alapelve még a levitézlett régi rezsimben, a szent római birodalom korabeli múltban gyökerezik. Ezért áll bántó ellentétben a jelennel, mint ennek a múltnak minden fonnyadt csökevénye. Ez az ellentmondás az, ami árt a művészetnek, nem pedig maga a koráramlat; ellenkezőleg, ez a koráramlat még javára is kellene hogy váljék, mint egykor Athénben és Firenzében, ahol a művészet éppen a legvadabb háborúk és pártvillongások viharában termelte legszebb virágait.”² Heine itt hallgatólagosan korrigálja a

² Idézi Lukács Gy.: *Világirodalom*. I. köt. Budapest, 1969. 312. old.

klasszikus virágkornak azt a hegeli képét, amelyben az ellentétek kibékült harmóniája az uralkodó vonás; kiemeli, hogy a nagy görög művészek nem éltek a nagy kormozgalmaktól hermetikusan elzárt életet; „ellenkezőleg: műveik csak a kor állandó tükörképei voltak, ők maguk pedig egész emberek, akiknek egyénisége éppoly erőteljes, mint alkotóerejük”.³ A jelenkor új művészete ezekhez a hagyományokhoz kapcsolódik, amikor az élet sodrába áll, s a valóság teljességéből meríti ihletét: „Egyébként az új kor új művészetet is fog szülni, mely ővele magával lelkesült összhangban lesz, amely majd nem szorul rá, hogy a halott múltból kölcsönözze szimbolikáját, sőt az eddigitől különböző új technikát is létre kell hogy hozzon. Addig csak hadd tombolja ki minden életkedvét színekkel és hangokkal az önmagától megrészegült szubjektivitás, a fékevesztett individualitás, az istentől megszabadult egyéniség, ez még mindig gyümölcsözőbb, mint a régi művészet halott látszatélete.”⁴

Bármilyen türelmesnek tűnik is ez a felfogás a szubjektivitás romantikus kultusza iránt, lehetetlen nem észrevenni benne az *egész* Goethe-korszak – ezen belül a romantika – túlhaladásának igényét. A „művészeti korszak” *egészét* illeti itt a kritika, pontosabban: azokat a társadalmi-kulturális állapotokat, amelyeknek talaján a politikai tevékenységből a művészetbe való visszavonulás *mindkét* mozgalma – a klasszika és a romantika, a művészet eszközeivel megvalósítandó esztétikai nevelés programja és a „világírónia”, a valóság poétizálásának programja – létrejött. Heine melleleg egyetlen pillanatra sem állt be a nagy Olümposzit szenvtelen közönnyel vádolók Börne-vezette kórusába. A szociális elkötelezettség vállalása mint az új korszak legáltalánosabb jellemvonása ezért nála nem zárja ki a klasszikus objektivitás értékeinek méltánylását. Ellenkezőleg: Heine, a költő, aki öntudatosan vallja, hogy sikerült megfejtene a hegeli iskola titkát, felismerve, hogy a dialektika lényege a jövő felé forduló forradalmi cselekvés, akinek felejtethetlen dobosa a hegeli filozófiából azt az egyetlen „doktrínát” szűrte ki, hogy harci ébresztőt kell dobolni az alvók fülébe⁵ – esztétikailag is hitet tesz Goethe, „a költészet Spinozá-

³ Uo.

⁴ Uo. 312–313. old.

⁵ Álmából verd föl az alvót,
s dobolj a fülébe vidám
riadót, bátran menetelj,
ennyi az egész tudomány.

ja”, a pogány életöröm modern képviselője mellett, a radikális forradalmi cselekvéstől éppenséggel azt remélve, hogy ezt a goethei-klasszikus életeszményt valósítja majd meg az emberiség egészének üdvére. Tisztelete a klasszikus korszak nagy etikai és művészi hagyatéka iránt mindamellett nem változtatott azon az alapvető meggyőződésen, hogy a „művészeti korszak” mégiscsak lezárult, s a történelem – immár német földön is – politikai aktivitással telített új korszakába lépett. Heine pontosan tudta, hogy a szubjektivitás hangsúlyosabbá válása csupán előjáték a világtörténelmi dráma új felvonásához. Mert ha vége is a művészeti korszaknak, a történelem továbbhalad, mégpedig Heine forradalmi demokrata meggyőződése szerint új forradalmak felé: „Ne mosolyogjátok meg a képzelődőt, aki a jelenségek birodalmába ugyanazt a forradalmat várja, amely szellemi téren (ti. a művészeti korszak filozófiájában és művészetében – Z. D.) lejátszódott . . . Olyan színjátékot fognak előadni Németországban, amelyhez képest a francia forradalom ártatlan idillnek tűnhetik.”⁶

Heine gondolatmenete kulcsot ad kezünkbe, hogy megértsük: miért kellett a hegeli iskola felbomlásának politikai kategóriákkal – jobboldal, baloldal, centrum – jellemezhető színárnyalatok differenciálódásaként végbemennie. Heine nem tévedett: az új művészet-felfogás megfogalmazásában a napirenden levő forradalomhoz való viszony mondta ki a döntő szót.

■ „A SZÉPSÉG MOZZANATAI”

A hegelianizmus felbomlási folyamatában a jobbszárny méltó történeti sorsa az elfeledés. Képviselői a maguk spekulatív idealizmusával és konzervatív dogmatizmusával csak a mester szavaihoz lehettek hűek; a szavakon túli szellemhez, a dialektikus módszerhez való hűtlenségük már a kortársak számára is evidens. Figyelmet érdemel viszont az a centrum, mely a politikailag egyértelműen reakciós óhegelianizmus és a radikális baloldal, a polgári átalakulásért síkra szálló ifjúhegelia-

Ennyi a hegeli bölcsélet,
a könyvek mélyén ennyi van.
És mindezt értem, mert eszes és
remek dobos vagyok magam.

(*Doktrin. Kálnoky László fordítása*)

⁶ H. Heine: *Vallás és filozófia*. Budapest, 1967. 269–270. old.

nizmus között állva a politikai liberalizmus jegyében igyekezett túlhaladni a „történelem vége” tarthatatlanná vált történetfilozófiáját. Esztétikailag ennek a liberális szárnynak elsősorban azt az elképzelést kellett korrigálnia, hogy a művészetnek is „vége”, amennyiben jelene mélyen problematikus, jövője pedig a hegeli rendszer által imputált teljes feloldódás a vallásban és a filozófiában. Képviselői – Karl Rosenkranz, Schasler, Th. Vischer – ezért a döntő ponton igyekeztek feltörni mesterük rendszerének zárt páncélzatát: a jelen esztétikai helyzetének és lehetőségeinek kérdésében. Feladták a három alapvető forma történeti dialektikájának tanát, s kritika alá vették e tanítás kategoriális alapját, a művészeti szép, az „eszmény” hegeli fogalmát is. Ez a kritikai korrekció egyszerű tényből indulhatott ki: az esztétikum fogalma tágabb, mint a tiszta szépség; következésképpen komoly figyelmet kell szentelni végre olyan esztétikai minőségek elemzésének is, mint amilyen a Hegelnél perifériára szorult fenséges, tragikus és komikus, humoros és ironikus, bevonva az esztétikai kategóriák rendszerébe a rútat is, amelyet a szépség tisztaságát védő klasszikus álláspont mint a szépség kontradiktórikus ellentétét eleve nem esztétikai jelenségnek tekintett.

A központi kérdés itt valóban a rút esztétikai problémája. Egyáltalán nem holmi akadémikus kérdésről van szó; felmerülése már önmagában, tünetszerűen is jelzi, hogy az emberi világ mozgását-alakulását hitelesen tükröző művészet szembekerül az emberi viszonyokon eluralkodó diszharmónia, az emberi személyiség szabad és sokoldalú fejlődését megakasztó eltorzulás élettényeivel. Legáltalánosabb formájában a művészeti gyakorlat természetesen csaknem kezdettől fogva ismerte a negativitás ábrázolásának problémáját; ami pedig a művészetelméletet illeti, a mimetikus megformálásnak Arisztotelész óta ismert jellegzetessége, hogy bizonyos feltételek mellett a rút dolgok ábrázolása is műélvezetet kelt. A klasszikus esztétika nem utolsósorban ezeknek a feltételeknek szabatos meghatározására specializálta magát. A harmonikus alakítás követelménye ezért tette – valamennyi történeti változatában – esztétikai kánonná a mértéket: a szépségközpontú szelekciót a lehetséges tematika definiálásában, különösen pedig a diszharmóniát feloldó kompozíciót, amelyben a rút élettények a harmonikus Egész, az esztétikai tökéletesség elemeivé lényegülnek át. A klasszikus állásponton ennek az esztétikai transzformációnak még semmi köze a fennálló viszonyok apologetikus dicsőítéséhez, az elidegenedés jelenségeit elkendőző, a meglevőt a létező világok legjobbjával azonosító művé-

szi eufemizmushoz; a goethei klasszika lényege éppen az emberi nem nagy fejlődési távlatainak tudata és az a meggyőződés, hogy az individuumok minden tragédiáján át a nem fejlődése előre, felfelé vezet.

A polgári elidegenedés kibontakozása azonban időközben elért egy kritikus küszöböt, ahol a burzsoá önzés már a citoyen-lét dicsfényétől megfosztva, szépíthetetlen pőreségben jelentkezik. E küszöbön túl a művészet „bűneink átkozott állatkertjében” találja magát, s hajlik arra, hogy a felemelkedés klasszikus távlata helyett Baudelaire kétségbeeséstől fűtött prognózisát fogadja el:

Az Ördög dirigál, rángatva rossz fonálunk!
Ki enyhülést akar, a rondaságba váj,
s mindennap közelebb az alvilági táj,
hová egykedvűen, bűzös homályba szállunk.

(ELŐHANG. TÓTH ÁRPÁD FORDÍTÁSA)

A hegelianizmus felbomlási folyamatában ez az életérzés még csak kivételesen jelentkezik; a későbbiek során látni fogjuk, hogy Hegelnek olyan határozott ellenfelei, mint Schopenhauer és Kierkegaard, hogyan formálnak belőle esztétikailag is konkretizált világképet. Megjelent viszont az a kritikai ábrázolásmód, amely – elsősorban az angol és a francia regényben, de áttételes módon a romantikus művészet egész sor alkotásában is – a klasszikában még nem ismert energiával leplezte le a polgári világ felszíni harmóniáját, mutatta fel az emberi személyiség eltorzulásának változatos tüneteit. Ez a művészeti fejlődés állította az esztétika, általában a művészetfelfogás figyelmének gyűjtőpontjába a *rút problémáját*.

A hegeli centrum kétségtelen érdeme, hogy felismerte a klasszikus álláspont korrekciójának szükségességét, s a fogalmat egyáltalán felvette az esztétikai kategóriák rendszerébe. A legvilágosabban Rosenkranznál jelentkezik ez a törekvés, elvszerű tudatossággal *A rút esztétikája* című könyvében. Rosenkranz felismerése szerint a rútat mint esztétikumot éppoly kevésbé lehet kirekeszteni az esztétika vizsgálódási köréből, mint ahogyan a biológia sem lehet meg a betegség fogalma nélkül, s ahogyan az etika is feltételezi a rossz, a jog is a bűn fogalmát. Magát a rútat Rosenkranz mint általános esztétikai kategóriát értelmezi: jelentkezését a természeti létezőkön éppúgy konstatálja, mint a társadalmi viszonyok és a művészet területén. A természeti rút

definiálása persze ugyanabba a nehézségbe ütközik, mint a természeti szépe, amelyet sem a mechanikus materialista, sem az idealista esztétika nem tudott a maga igazi lényegében, társadalmi objektivitásában, ti. az embernek a természethez való, társadalmilag közvetített és ezért történetileg változó viszonyaként megragadni. Mély igazságot mondott ki viszont Rosenkranz a szellemi élet összefüggésrendszerében megjelenő rútról: kimutatta, hogy az elrútulás a szabadság hiányával, a szolgai léttel függ össze, mint ahogyan a szépség a szabadság érzékelhetően megjelenő tudatához társul. A rút ennyiben esztétikai visszfénye mindazon jellemvonásoknak és szituációknak, amelyek az ember szellemi-erkölcsi deformációját rögzítik; következésképpen mozzanatszerű jelenlétét egyetlen jelentős műalkotás sem nélkülözheti, mely az élet teljes drámai mozgalmasságát akarja kifejezni. Rosenkranz fejtegetéseiből az is kiderül, hogy az így felfogott esztétikai rútság bizonyos műfajoknál éppenséggel a művészi forma meghatározó rendező elve; a karikatúra például a tudatos deformációig fokozza a karakterisztikumot, de nem a művészietlen formanélküliség irányában, mivel a torz jellem diszharmóniájában is érzékeltet valaminő esztétikai harmóniát.

A rútnak mint konstitutív esztétikai kategóriának a bevezetése az elméletbe mindamellettt számos ponton felemás és következetlen. Túl azon a gyakran megmosolyogtató pedantérián, amellyel Rosenkranz a rút különböző válfajait a formátlanságtól a diszharmónián át az alantásig, a közönségestől a démonikusig, sőt a „sátániig” leltárba veszi, a liberális kispolgár „józan közepszer” iránti hajlama ütközik ki azon az elgondolásán, mely szerint a műalkotásban a rút csak mozzanatszerűen létezhet, s jelenlétét pozitív esztétikai minőségeknek kell ellensúlyozniuk. Megjegyzendő itt, hogy Rosenkranz ezzel kapcsolatban nem egyszerű szubszumálásra gondolt; miközben megköveteli a műtől az idealizálást, szeretné elkerülni azt a látszatot, hogy ez a rút ábrázolásában a visszafogottság, tehát végső soron a megszépítés normájának visszaállításával lenne egyértelmű. Ezért hangsúlyozza, hogy a rút, melyet a szép mozzanatának tekint, szélsőséges formáiban is megjeleníthető, ha a mű lényeges mondanivalójának szolgálatában áll. De felmerül a kérdés: mi ez a lényeges mondanivaló? Az egyetlen kielégítő válasz az lenne, ha felmutatná az ember társadalmiasult világának történetileg változó élettényeit, s konkrétan szólna ama szabadságnélküliségről, szolgaságról, elnyomottságról és elidegenedettségről, amely saját, általánosságban körvonalazott elmélete szerint is a művészet megkerülhetetlen tárgyává teszi az elrútulást. Rosenkranz ez

elől a végső felismerés elől hátrál vissza egy „idealizáló”, „mérsékelt” realizmus felemás álláspontjához.

S hogy ez a „mérsékelt realizmus” mennyire konvergál a német filiszter alattvaló-tudatával, azt Lukács György a legjobb példán mutatta meg: az esztéta Rosenkranznak az egykorú társadalmi valósághoz és az azt ábrázoló művészethez való viszonyán. Ez a viszony hűen tükrözi az 1849-es forradalom bukását követő gyáva osztálykompromisszumot, egyebek között abban is, hogy a „bűn poétizáló tárgyalására való hajlamot” Rosenkranz „a proletariátus világtörténeti fellépésével” hozza összefüggésbe, s amennyiben az „alacsonyabb” osztályok életviszonyainak megjelenítésében fedezi fel, esztétikailag egyértelműen elutasítja (még akkor is, ha csupán olyan műről van szó, mint Eugène Sue a maga korában sokat olvasott *Párizs rejtelmei* című regénye), gyökeresen más megítélés alá esik viszont a „felsőbb” osztályok tagjai által elkövetett bűnök művészi ábrázolása: „mivel az előkelő, különösen fejedelmi személyek élete közvetlenül nagy állami és társadalmi változásokkal kapcsolódik össze, itt részvétünk fokozódik.”⁷ Lukács György joggal állapította meg: „A rútnak mint esztétikai kategóriának ez a felfogása . . . eltávolít a nagy polgári realizmustól.”⁸

Még egyértelműbb a hegeli esztétikán való túllépés ingadozó tétovasága a centrum többi teoretikusánál. Th. Vischer nagyszabású esztétikai összefoglalásában különösen jól megfigyelhető, mennyire béna kezek próbálták a jelen szükségletei szerint átépíteni és kiegészíteni a mester gondolatépítményét. Rosenkranzhoz hasonlóan Vischer is szeretné megnyitni az utat a „művészeti korszak” lezárulása után kibontakozó új fejlődés előtt, s ezért esztétikájában feladja a szimbolikus–klasszikus–romantikus műforma hegeli triászát. Ám ez a korrekció paradox módon azt öli meg a hegeli rendszerben, ami eleven benne: az esztétikai historizmust, s azt galvanizálja látszateletre, ami halott: az idealista spekulációt. Művének első részében, „a szép metafizikájában” Vischer módosítja a hegeli kiindulást: a szép szerinte nem tiszta esztétikai eszmény, hanem eleve belső feszültség, nyugtalanság, forrongás és harc; a szép eszméjébe eleve mozgalmasságot visz az a tény, hogy különböző mozzanatok egysége. Az egyszerű szépben ugyan

⁷ Idézi Lukács Gy.: *Adalékok az esztétika történetéhez*. Budapest, 1953. 285. old. – Eugène Sue regényét egyébként Marx is bírálta *A szent családban*, ám – mint ezt Lukács György kimutatta – Rosenkranzcal gyökeres ellentétben *balról*, a valóban társadalomkritikai realizmus oldaláról.

⁸ Uo.

az eszme és a képszerű-szemléletes megjelenés még egységben van, ám ez a szép Vischer szerint pusztán gondolati absztrakció. A valóságosan létező szép ezzel szemben eszme és kép forrongó, feszültségterhes egysége; olyan egység, amely két irányban is felbomlik: egyrészt fenségessé, másfelől komikussá alakul, végső összetettségében azonban újra egyesíti a fenségest és a komikust mint saját elkülönböződéseit (megjegyzendő itt, hogy Vischer szerint a fenséges esetében az eszme tör át ama nyugodt egységen, amelyet a képpel alkotott, hogy annak végességével szembeszegezze saját végtelenségét, míg a komikus esetében a kép kerül negatív viszonyba az eszmével, amennyiben nem tűri, hogy az eszme áthassa). Hasonló szellemben vélte felfedezni fiatalkori esztétikájában Arnold Ruge is a szép dialektikus mozzanatait: a tézis nála is a fenséges, ahol is az eszme „önmagára talál”, az anti-tézis viszont a rút, amely az eszme „elborulását”, a végesség diadalát példázza, míg a végső szintézis – a komikus, melyben az eszme „viszszatalál önmagához”, „felderül”. Croce jogos iróniával jegyzi meg e gondolati zsonglörködésről, hogy itt Tisztaszép úr legendájával ismerkedhetünk meg, akit lovagi kalandjai során megkísért az ördögi Rút, aki megpróbáltatásokon megy végig, de végül mégiscsak győzedelmeskedik a rontáson.⁹ Valóban, tipikusan formalista áldialektika ez; a szép mint a mozzanataiban rejlő tagadás magasabb rendű tagadása – üres és henye gondolatjáték, amely akadémikus formuláival inkább elmerevíti, semmint dialektikusan rugalmassá teszi azt az esztétikai kategóriarendszert, mely a jelen gondolati megragadásának pretenziójával lép fel.

■ AZ OROSZ FORRADALMI DEMOKRATÁK

Valódi „baloldal”, mely a Hegel utáni fejlődésben esztétikatörténetileg is lényeges fordulóponthoz teremtett, elsőként a 19. század harmincas és negyvenes éveinek Oroszországában jött létre – Európa egyik legelmaradottabb országában, a jobbágyrendszert konzerváló, minden progresszív megmozdulást szó szerint vérbe fojtó cári önkényuralom viszonyai között. Ez a tény már önmagában is az egyenlőtlen fejlődés újabb bizonyítéka. A forradalmi demokrata mozgalom kikristályosodását az orosz társadalom fejlődésének sajátosságai magyarázzák.

⁹ B. Croce: *Esztétika*. Budapest, é. n. 351. old.

Hogy Oroszország elkésett az összeurópai polgárosodásban, hogy számára az európai 1848 csak félszázados ütemeltolódással (és ezért is lényeges módosulásokkal) csupán 1905-ben, az imperialista korszak kezdetén jöhetett létre, ez messze több, mint kronológiai késedelem. A rég anakronisztikussá vált feudális rend önkényuralmi védelme, amelyet csak súlyosbított a porosz úton fejlődő orosz kapitalizmus, az új, burzsoá kizsákmányolás és a leigázott nemzetek felett zsandárkodó elnyomás igazi löporos hordóvá tette a cári birodalmat. Az elnyomó rendszer a forradalmárok első, nemesi, a tömegek osztályharcától elszigetelt nemzedékével még viszonylag könnyen végezhetett. Ám a dekabrista felkelés leverése (1825) után hamarosan színre lépett az oppozíció új generációja, a forradalmi demokrácia, amely az élesedő osztályharcokban megtanulta, mit érnek a liberális szóvirágok, s egy parasztforradalom érlelődése közepette valóban demokratikus alternatíva képviselőjeként, mindenekelőtt a következetes jobbágyfelszabadítás szószólójaként lépett fel. Innen ereje, a nagy francia felvilágosítók hagyatékát őrző politikai radikalizmusa, filozófiai materializmusa és az a meggyőződése, hogy a dialektika „a forradalom algebrája” (Herzen). És innen világtörténelmi értelemben vett korlátozottsága is. Képviselői Marx és Engels kortársai voltak, a tudományos szocializmus megteremtésének, a forradalmi munkásmozgalom európai térhódításának korában éltek és működtek, de az emberiség amaz emancipációját, melynek „feje a filozófia, szíve a proletariátus”, még nem értették, és az oroszországi osztályharcok adott színvonalán nem is érthették.

Átmeneti helyzetet foglalnak el a filozófia és az esztétika történetében is. Feuerbach tanítványai, plebejus elkötelezettségük nem tűri az idealista spekulációval való egyezkedést; ugyanakkor van gondolati erejük a hegeli rendszer értékes magvának, a dialektikus történetfilozófiának megértésére és átmentésére is. Lenin Herzenre vonatkozó megállapítása az egész mozgalomra érvényes: „egészen közel jutott a dialektikus materializmushoz, és megtorpant – a történelmi materializmus előtt”.¹⁰ Látni fogjuk, hogy ez a megtorpanás esztétikai álláspontjukra is jellemző. E szociális-ideológiai határokon belül azonban mégiscsak nekik köszönhető az első áttörés: a Hegel utáni művészetfilozófia sok vonatkozásban sikeres materialista átépítése, az egykorú művészeti gyakorlat elméletileg maradandó értékeket teremtő gondolati feldolgozása.

¹⁰ Lenin: *Művészetről, irodalomról*. Budapest, 1966. 192. old.

Mi sem lenne tévesebb, mint azt képzelni, hogy ez az új álláspont „magától”, a változott társadalmi viszonyok és az osztályhelyzet közvetlen ideológiai lecsapódásaként és úgyszólván készen állt elő. Valójában drámai küzdelemről van szó, kiemelkedő gondolkodók személyesen is átélt-megszenvedett intellektuális erőfeszítéséről, hogy felküzdjék magukat a történelem által felvetett kérdések elméleti artikulálásának, a korfeladat megértésének és megfogalmazásának magaslatára.

Talán a kritikus és esztéta Belinszkij szellemi fejlődése ad leginkább képet e konfliktusokban gazdag dráma alakulásáról. Kritikai tevékenységének bölcsőjénél a német idealista esztétika bábáskodik. A harmincas évek közepén az ifjú kritikus még Schelling szellemében vallja, hogy a művészet „a világmindenség nagy eszméjének kifejeződése végtelenül változatos jelenségeiben”. Ám a romantikus színezetű világharmonia-elméletet egy ponton már ekkor is megkérdőjelezi: számára elfogadhatatlan az élet értelmének az az interpretációja, mely szerint az embernek az istenséggel való egyesülésre, más szóval a világhoz való alkalmazkodásra, pusztán passzív beilleszkedésre kell törekednie. Belinszkij a szubjektum aktivitásának filozófiai megalapozására törekszik: nyugtalan aktivizmusa viszi vissza a fichtei Én-filozófiához, amelyben ő is egyfajta robespierre-izmust vél felfedezni. Most viszont tapasztalnia kell Fichte végső megoldásainak szubjektív idealista fellengzősségét. Forradalmi elégedetlensége objektív támpontokat keres: valóságot, valóságos fejlődéstendenciákat, a gondolkodásbeli és cselekvésbeli orientáció objektív megalapozását. Végletekben mozog ez az útkeresés: most Hegel lesz filozófiai vezércsillaga, ámde eleinte a valósággal való kibékülést hirdető, főként konzervatív rendszerével ható Hegel. Esztétikájából Belinszkij mindent megtanul, amit egy valóság felé forduló, a művészet történeti meghatározottságát komolyan vevő gondolkodó csak megtanulhat: a művészet nagy történelmi funkcióváltásainak és formaváltozásainak elméletét; a híres formulát, miszerint a művészet érzéki-szemléletes formája révén különbözik az abszolút szellem, az emberi nem öntudatának egyéb formáitól; az ismert tételt arról, hogy korunk a reflexió kora, nem pedig az eszményi szépségé. Itt viszont ő is beleütközik – mint az egész Hegel utáni esztétika – a történelmi és művészeti jelenkor problémáiba. Az „örjöngő Visszarion” (kortársai nevezték így az igazság fana-

tikus-rajongó keresőjét) felismeri a kibékülés-koncepció konzervatív lényegét, s a rá jellemző önkritikai szenvedéllyel újra csak felülvizsgálja illúzióit. Szakít a hegeli „történelem vége” önelégült kvietizmusával, szembeszegezve vele az elnyomó cári rendszer valóságának vér-lázító élettényeit. A minden egyedit maga alá szubszumáló hegeli általános többé már nem ürügy számára a valósággal való kibékülésre; ellenkezőleg: Botkinhoz írt leveleiben az újraorientálódás személyes hangú pátoszával állást foglal a szocialista eszme mellett, egyszersmind leszámol azzal a történelemfelfogással, amelyben „az egyén nem öncél, hanem csak eszköz az általános pillanatnyi kifejezésére”,¹¹ amelyben az általános csupán egyfajta kielégíthetetlen Moloch, amely elnyeli a neki feláldozott tehetetlen szubjektumokat. Látnivaló, hogy ugyanaz a penge vág a személyiség szabad kibontakozását akadályozó viszonyok és a tömeget szorgasorban tartó erők felé. Belinszkij társadalomkritikai pátosszal teszi fel a nagy kérdést: „Mit érdekel engem, hogy az általános él, ha az egyes személy szenved? Mit érdekel engem, hogy a földi lángész a mennyekben él, ha a tömeg a sárban fet-reng?”¹²

Plebejus kérdésfeltevés, amelyre Belinszkij – majd nyomában az egész oroszországi forradalmi-demokrata mozgalom – plebejus választ adott, s ezzel elméleti alapot teremtett ahhoz az esztétikatörténeti fordulathoz, amelytől a hegeli centrum a maga gyáva liberalizmusával végső soron visszariadt. A legszembetűnőbb ez a fordulat éppen a „művészet vége” koncepció újrafogalmazásában. Belinszkij felismerte, hogy az orosz irodalomnak az a korszaka, amelyet Puskin életműve fémjelez, hasonlóan a német művészet Goethe-korszakához, végérvényesen lezárult. Ám a „művészeti korszak” vége korántsem vet véget általában a művészetnek. Hogy a jelen a próza és a reflexió jegyében áll, ebben Belinszkij formálisan egyetért Hegellel. Ám az új realista művészetfelfogás azt vallja, hogy a költőietlen valóság is nagy költészet tárgyává válhat. A nagy példa erre Gogol, mindenekelőtt a *Holt lelkek*, amelyben Belinszkij meggyőzően tárja fel a korszakosan új irányzat csaknem valamennyi sajátosságát. A „naturális iskola”, ahogyan a *Holt lelkek* által bevezetett kritikai realizmust ellenfelei, majd a konzervatívok által odadobott kesztyűt felvevő, a vádakat büszkén vállaló forradalmi demokrata kritikusok nevezték, költői valóság-

¹¹ Levele V. P. Botkinhoz, 1841. március 1. (13.) In: W. G. Belinski: *Ausgewählte philosophische Schriften*. Moskau, 1950. S. 170.

¹² Levele V. P. Botkinhoz, 1841. szeptember 8. (20.) Uo. 185. old.

ábrázolást nyújt, anélkül, hogy bármi köze lenne a valóság felszíni jelenségeit leíró, a már ismertet reprodukáló naturalizmushoz. Belinszkij szerint Gogol elsőrendű művészi kvalitásai közé tartozik az a varázslatos képessége, hogy a megszokottat valóban *megeleveníti*: átfordítja a művészileg érdekesbe. Dobroljubov ugyanebben a szellemben fejtette meg az oblomovizmus ábrázolásának titkát: Goncsarov az élet dinamikáját reprodukálja a semmittevő, tetteit a fantázia világában feloldó „hős” megjelenítése során. Ez a képesség a realista író valóság-hűségét máris egy költői szubjektivitás kutató szenvedélyével párosítja. Belinszkij találóan utal arra, hogy az igazi művész számára a valóság mindig inkább intellektuális *feladatként*, semmint egyszerűen regisztrálható *adottságként* „adott”: „Számunkra az emberi élet és létünk tudata inkább feladvány, amelyet igyekszünk megoldani, semmint ajándék, amelyet sietünk kiélvezni.”¹³ Semmi kétség: itt az az elv fogalmazódik újra, mely szerint a művészi eredetiség a realista művész ama képessége, hogy egy késznek hitt valóságot az általa felvetett kérdések szemszögéből, belső dinamikáját nyomon követve lásson és láttasson.

A Gogol által megnyitott új realista iskola elkötelezett híveként Belinszkij olyan elméleti kérdéseket tudott közelebb vinni a megoldáshoz, amelyekkel elődei kevésbé boldogultak. Gondoljunk a típus problémájára, melyet a francia felvilágosodás – elsősorban Diderot ismert elmélete a *conditionokról* – csak félsikerrel emelt ki a klasszicista esztétika merev absztrakcióinak gondolati közegéből; a típusban még Lessing is inkább csak sejtette, mintsem gondolatilag kibontotta a különöst: általános és egyes dialektikáját. Belinszkij itt új magasztalt hódít meg. Mint Gogol elbeszéléseinek nagy tanulságát állapítja meg, hogy a conditionok, pontosabban: az osztályviszonyok érzékeltetése az irodalmi alakok megjelenítésében művészi *conditio sine qua non*; mindamellett nagy művészet csak akkor keletkezik, ha az egyént is fel lehet ismerni, nemcsak az osztályt. Hegelen iskolázott kritikus felismerése ez: „A *típus* (ős-alak) a művészetben ugyanaz, mint a *nem* és *faj* a természetben, mint a *hős* a történelemben. A típusban történik meg a két szélsőségnek, az *általánosnak* és *egyéni*nek diadalmas összeolvadása. A tipikus személy a személyek egész fajtájának képviselője...”¹⁴ Ilyen értelemben nevezi Belinszkij Gogol hőseit típusoknak – még

¹³ V. G. Belinszkij: *Válogatott esztétikai tanulmányok*. Budapest, 1950. 49. old.

¹⁴ Belinszkij: *Esztétikai szemelvények*. Budapest, 1955. 186. old.

akkor is, ha azok, miként a szélhámós Hlesztakov, nagyon is idézőjelbe teendő „hősök”. A lényeges az alak belső dialektikája: „Ez nem egy és ugyanazon eszmény néhány éles vonásának eklektikus gyűjteménye, hanem egy általános eszmének elkülönítése egy művészien megalkotott személyben; ez a *személy* egyúttal *eszme* is, és mint ahogy ugyanaz a képzet a valóságban végtelen sokféleségben jelenik meg, úgy találhatunk meg egyetlen tökéletesen ábrázolt személyben is több személyt.”¹⁵

A típusban tehát egyes és általános szintézise valósul meg. Nem fogalmak üres-formalisztikus áldialektikája ez, amellyel a hegeli centrum esztétáinál oly gyakran találkozunk. Amit itt Belinszkij általánosnak vagy – még a hegeli szóhasználatot követve – eszmének mond, az kritikáiban lényegében a nembeliség szintjeinek ismét csak dialektikusan mozgó, dinamikus rendszere. Ennek egyik domináns eleme éppen az osztálylét és a személyiségnek ezzel kapcsolatos társadalmi meghatározottságai. Belinszkij műelemzései ebben a tekintetben is igazi iskolát teremtettek: kritikai iskolát, amelyben a kritikus – de az olvasó is – megtanulja, hogy röntgenszemmel fedje fel az osztálymeghatározottságokat még az olyan figurákban is, amelyek tudatos vagy öntudatlan mimikriével e meghatározottságok elrejtésére törekednek. Elég, ha e kritikai elemzésmód legklasszikusabb példáira emlékeztetünk: Csernisevszkij Turgenyev *Aszjájának* férfi-„hőséről”, Dobroljubov Goncsarov Oblomovjáról szólva megláttatja a liberális frazeológia mögé rejtőző nemesség ürességét és parazitizmusát, pusztán olyan cselekménybeli támpontokból kiindulva, hogy egy „hős” megfutamodik egy szerelmi találkáról, vagy díványán végighentergi az életet. Ez a kritikai irányzat Belinszkijhez járt iskolába abban a tekintetben is, hogy a típusban jelentkező általánost mint a nemzeti és az általános emberi vonások egymással kölcsönhatásban levő egységét értelmezi. Érdemes itt részletesen is nyomon követni Belinszkij irányjelző fejtegetéseit: „Mint ahogy az egyes ember nem létezhet az emberi társadalomtól elkülönítve, úgy nincsen nép az emberiségen kívül. Nemzeti jelleg nélkül, nemzeti arculat nélkül az állam nem élő, szerves test, hanem mesterséges tákolmány. Viszont a nemzeti szellem sem elég hozzá, hogy egy nép valami eleven valóságnak számítsa a világ egyetemében. A nép mindkét esetben egyoldalúság, szélsőség, tehát csak fantom volna. Hogy a nép valóságos, történelmi jelenséggé váljék,

¹⁵ Uo. 187. old.

ahhoz az kell, hogy nemzeti jellege, az általános emberi eszmény megjelenése, csak forma legyen és nem maga az eszme. Minden, ami sajátos, ami egyedülálló, minden, ami egyéni, az a valóságban csak mint *általános* létezik: ez a tartalma, és ennek a tartalomnak amaz csak kifejező formája. Az egyéni, egyetemes nélkül: csak fantom; az egyetemesség viszont fantom a sajátos, egyéni megjelenés nélkül. Ezért, akik az irodalomban csak a »nemzeti jelleg« követelik, valami délibábos »semmit« követelnek; viszont azok, akik a nemzeti elemnek teljes hiányát kívánják, mert azt hiszik, hogy ezzel az irodalmat mindenki számára egyenlően hozzáférhetővé és általánossá, vagyis általánosan emberivé teszik, szintén valami délibábos, üres »semmit« követelnek. Amazok a tartalom nélkül való formát hajszolják, ezek a tartalmat forma nélkül. Sem ezek, sem azok nem értik meg, hogy sem forma nem lehet tartalom nélkül, sem tartalom forma nélkül; mert ha volna is, akkor az első esetben nem lenne egyéb, mint egy fura és idétlen, üres edény, a második esetben csak délibáb, amelyet mindenki lát ugyan, de mindenki nem létező tárgynak tart. Világos, hogy csak az az irodalom valóban nemzeti, amely egyszersmind általánosan emberi is.”¹⁶

A tipikusságnak ezt a nembeliben megalapozott dialektikáját nevezte Belinszkij találó tömörséggel a művészet népiségének. Lényegét tekintve ez a népiség nem más, mint minden nagy művészet ama társadalmi objektivitása, amely a megjelenített tematikától a tipizálás módszerein át a mű eszmeiségét, mondanivalóját artikuláló kompozíció alapelveiig a műalkotás valamennyi konstitutív elemében érvényesül. A forradalmi demokrácia ebben az értelemben hangsúlyozta, hogy a művészet a népelet tükre – tükörkép, amelynek minőségét a megjelenített világgal kapcsolatban kritikailag állást foglaló művészi egyéniség is befolyásolja, s amely ily módon maga is visszahat a társadalomra: a szociális progresszió motorjává válik. Innen a szenvedély, amellyel Belinszkij, Csernisevskij és Dobroljubov a kritikai realista irodalom minden alkotóját – az ifjú ígéreteknek csakúgy, mint a beérkezetteknek – mint a társadalmi haladás előrelendítőit üdvözölte; innen a harag a reakciós eszmék, a maradiság minden irodalmár képviselője iránt. Belinszkij, az orosz irodalom „gogoli korszakának” első teoretikusa egy pillanatig sem habozott, hogy szembeforduljon a már elismert íróval, amikor az a misztika karjai közé vetette magát; nyílt levele

¹⁶ Uo. 184–185. old.

Gogolhoz szemléletes bizonyíték, hogy a forradalmi demokrata kritika nemcsak regisztrálta a művészet történeti fejlődésének új jelenségeit, hanem tudatos harcot vívott a művészi, írói személyiségért – a művészet, az irodalom kritikai-realista tudatossága, a nagy művészet érdekében és védelmében.

Csernisevszkij: az antropológiai materializmus antinómiái

Az elmondottakból kitűnhetett, hogy az orosz forradalmi demokraták az esztétikatörténeti tradíciónak azzal az ágával is felvették a közvetlen kapcsolatot, amely a klasszikus német művészetfilozófiában csak rejtett-áttételes módon élt tovább: a francia forradalmat előkészítő felvilágosodás eszmevilágával. Voltaképpen maguk is felvilágosítók: a várt parasztforradalom előhírnökei, az elnyomatás teremtette szellemi sötétség kritikusai, akik Diderot-ra emlékeztető polihisztorokként a szellemi tevékenység minden számukra lehetséges formáját felhasználták, hogy ébresszenek, mozgósítsanak és harcba vigyenek. Nem szobatudósok, mint Hegel liberális epigonjai: az esztétikai elméletet is elsősorban mint felvilágosítók, elméletileg megalapozott kritikusok művelik.

Belinszkij szerencsés szóval nevezte ezt a kritikát „mozgó esztétikának”. Termékenysége egy töről fakad elvi-elméleti igazságtartalmával: Belinszkij, Csernisevszkij és Dobroljubov az irodalomkritikában a legmozgékonyabb formát találta meg a kulturális közvélemény és ezen keresztül a progresszív közéleti erők hatékony befolyásolására. Az orosz forradalmi demokrácia esztétikatörténeti helyének meghatározása mindamelllett nem merülhet ki e kétségkívül pozitív tényállás konstataálásában. A „mozgó” esztétika is esztétika: filozófiai elmélet. Fennmarad a kérdés: miként kísérelte meg elméletileg is adekvát módon megoldani azokat a filozófiai-esztétikai kérdéseket, amelyek a Hegel utáni korszakban kikristályosodtak?

Erre a kérdésre a legmeggyőzőbb választ Csernisevszkij nevezetes magiszteri disszertációja adja: az a dolgozat, amely teljes tudatossággal az elmélettörténeti konstelláció elemzésével, az elmélet figyelmének homlokterébe került kérdésekkel foglalkozik. Erőgyűjtésről, álláspont-tisztázó önreflexióról van szó tehát, olyan filozófiai esztétikáról, amely a „mozgó” esztétika – az irodalomkritika – tanulságait szeretné elméletileg feldolgozni.

Csernisevszkij filozófiai mentorai e kísérlet során Feuerbach; az ő materializmusának szellemében igyekszik túllépni Hegelen – ezúttal a hegeli esztétika *alapelvein* és nemcsak szimpla következetlenséggé minősített, elsősorban a jelen megítélésével kapcsolatos gondolatelemein. Ez a túllépés természetesen tradícióvállalás is. Csernisevszkij – ebben a tekintetben ismét az orosz forradalmi demokrácia fő vonalának képviselőjében – felújítja a francia felvilágosodás materialista esztétikai hagyományait.

Elsősorban a visszatükrözési elméletet. Már disszertációjának címe is jelzi a megváltozott ismeretelméleti orientációt: a művészet és a valóság viszonyának esztétikai aspektusára utal. Az alapképlet teljesen világos: az abszolút szellem kategóriája eleve elesik, helyébe az objektív valóság – pontosabban: a természet fogalma – lép. Diderot materializmusának jegyében a művészet a természet reprodukciója, nem pedig valaminő szépségeszmény megvalósítása, s legkevesbé az eszme áttetszése a külső alakon – à la Hegel. Új életre kel a természet kimeríthetetlenségének, végtelen gazdagságának gondolata is – vele az a pátoasz, amellyel a reneszánsz természetfilozófiától Feuerbachig a természet felülmúlhatatlan szépségét ünneplik. A művészet és a művészeti szép csak megközelítés lehet; sok mindent elleshet a természettől – minél magasabb rendű művészet, annál többet –, de a természettel folytatott versenyében végső soron alulmarad. Csernisevszkij igyekszik végiggondolni a dolgot: „A művészi alkotások szépsége nemcsak azért alacsonyabbrendű a valóság szépségénél, mert a valóság keltette hatás elevenebb a művészi alkotások ébresztette hatásnál, a művészet alkotásai alacsonyabbrendűek a valóság szépségénél (mint ahogy alacsonyabbrendűek a valóság fenségességénél, tragikusságánál és komikusságánál) esztétikai szempontból is.”¹⁷ „A szép: az élet” – hangzik az új meghatározás, mármint a természetes élet, a természet élete és a népelet; az igazi, realista művészet ezt az életet kell hogy tükrözze.

Itt természetesen a „mozgó” esztétika ismert tanulságai is közbeszólnak, még mielőtt a tétel doktrinér közhellyé merevednék. Csernisevszkij jól tudja, hogy a nagy művészet sohasem korlátozódott a valóság egyszerű reprodukciójára; az élet tényeit mindig magyarázta, összefüggéseiket megragadva értelmezte, sőt róluk ítéletet is mondott – kiváltképp az az új realista iskola, amelynek elkötelezett kritiku-

¹⁷ N. G. Csernisevszkij *Válogatott filozófiai művei. Első rész. Esztétikai tanulmányok*. Budapest, 1952. 92. old.

sa ő maga is. Innen a disszertáció végkövetkeztetése: „Az élet reprodukciója a művészet általános lényegét alkotó jellemvonása; a művészet alkotásainak gyakran más jelentőségük is van: az élet megmagyarázása; gyakran tartalmazzák az élet jelenségei fölött mondott ítéletet is.”¹⁸

Nem lehet kétséges, hogy ez a tézis objektíve fejlettebb elméleti álláspontot fogalmaz meg, mint akár a francia felvilágosítók, akár a német Feuerbach-követők esztétikája; voltaképpen a kritikai realizmus képviselőjében kapcsolja egybe a valóságghűség és a valóságkritika elméleti vonalait. A forradalmi demokrácia elévülhetetlen érdeme ez, s hogy súlyát érzékeljük, érdemes visszagondolni a Vischer típusú liberálisok „mérsékelt realizmusára”. Más kérdés viszont, hogy a művészeti objektivitás és művészeti szubjektivitás igazi, dialektikus egysege Csernisevskijnél is inkább csak rásejtés, mint elméletileg megalapozott bizonyosság; a szemléleti, metafizikus materializmus neuralgikus pontjait még ő, a forradalmár teoretikus sem tudta eltüntetni. A forradalmi demokrácia filozófiai esztétikájának Achilles-sarka mindenekelőtt az esztétikum lényegét képező objektum-szubjektum-dialektika ki nem elégítő megoldása; Csernisevskij sem tud túljutni az antinomikus egymás mellé soroláson. Egyfelől felújítja a materialista tradíciókat, s vallja, hogy a művészeti szép egyetlen objektív alapja, sőt lényegi tartalma az elsődlegesen létező valóság, amelyet mindenféle tudat – köztük a művészet is – csak visszatükröz; ennyiben „a szép: az élet”. Másfelől ez a valóság a művészetben, mi több: magában az életben is „értelmezésre” szorul, és szükségképpen ítélet tárgya lesz; ezért a nevezetes definíció így folytatódik: „szép az a lény, amelyben olyannak látjuk az életet, amilyennek fogalmaink szerint lennie kell”.¹⁹ A meghatározás két eleme – szép az, ami él, ami van, és szép az olyan, amilyen az élet kell hogy legyen – egymás mellé sorolja az esztétikai objektivitást és az esztétikai szubjektivitást, de elsiklik formális ellentétük, dialektikus közvetítettségük felett. Marad az antinómia: Csernisevskij megállt a dialektikus megoldás küszöbén.

Ugyanez az antinómia reprodukálódik a művészet társadalmi funkciójának értelmezésében. Ha az élet – pontosabban: a természet szépsége – elsődleges, s a művészet csupán e természeti szép – soha nem adekvát – megközelítésére vállalkozhat, akkor kézenfekvő az a követ-

¹⁸ Uo. 93. old.

¹⁹ Uo. 6. old.

keztetés, hogy a művészet csupán pótlék: az élet sápadt visszfényeként „emlékeztet” az életre, jelez valamit annak kimeríthetetlenségéből, de pótszer-voltában alatta marad a valóságnak: „Hadd elégedjék meg a művészet magas, szép rendeltetésével: a valóság hiánya esetében lépjen helyébe pótlék formájában s legyen az élet tankönyve az ember számára. A valóság magasabbrendű az álmoknál és a valóság jelentősége magasabbrendű a fantasztikus igényeknél.”²⁰ Az antinómia pólusai most így rajzolódnak ki: a művészet nem fantázia-teremtette, mesterkélt műtermék, hanem az *élet* reprodukciója – a művészet reprodukció-voltában a természetes élet *pótléka*, valami, ami „emlékeztet” a természetre, amikor az nincs jelen.

Ezek az antinómiák az antropológiai materializmus antinómiái. Csernisevskij Feuerbach szellemében vallja, hogy az ember természeti lény, összes lényeges tulajdonságai antropológiai lényegéből következnek. S amennyi részigazságot e materializmus az idealista spekulációval szemben tartalmaz, annyira jogosult az a kritika is, amely a művészetet a valóság fölé helyező klasszikus idealista esztétika vagy a művészi fantáziát abszolutizáló romantikus művészetfelfogás ellen irányul. Ha viszont az antropológiai materialista művészetfilozófia az esztétika alapkérdéseire, mindenekelőtt művészet és valóság viszonyának kérdésére pozitív választ is akar adni, a részigazság egykettőre háttérbe szorul, és átadja helyét az antinomikus „egyrészt-másrészt” színvonalán túllépni nem tudó elméleti bizonytalanságnak.

Nem változtat lényegesen e képen az sem, hogy Csernisevskij, a forradalmi demokrata, lényeges pontokon korrigálni szeretné Feuerbach antropológizmusát. Már abba a definícióba is, mely szerint a szép az az élet, amely „megfelel fogalmainknak”, igyekszik belevinni a plebejus életszemlélet döntő elemeit, egyáltalán az osztálymeghatározottság mozzanatát. Megfigyelése szerint a nép körében mást tartanak szépnek, mint a „felsőbb” körökben. Példája jellemző módon az emberi test szépségének megítélésével kapcsolatos: a fizikai munkavégzés sodrában élő paraszt a nőben is saját osztályos társát tiszteli, a dolgos, izmos, pirospozsgás-egészséges lányokat és asszonyokat mondja szépnek, míg az arisztokrata parazitizmus a légiesen-ezoterikusan finom, törekény, már-már betegesen halvány dámákat. Itt természetesen máris a relativizmus veszélye fenyeget: ilyen alapon aligha lehetne objektív mércét találni annak eldöntéséhez, hogy melyik osztály szépségesz-

²⁰ Uo. 91. old.

ménye magasabb rendű. Csernisevszkij e problémát persze eldönti, mégpedig mint plebejus demokrata kételymentes magabiztossággal a paraszti szépség javára. Az indoklás tömör és egyértelmű: a nép szépségeszménye a magasabb rendű, hiszen ez felel meg a természetnek, az egészséges életmódnak. De felmerül a kérdés: valóban az egészség-betegség, egyszóval az antropológiai lét normális vagy abnormis volna adna osztályszerű tartalmat a szépségnek? Végképp a fizikai munka súlyos terhei aligha kedveznek minden esetben az egészségnek, s a „törékenység” sem okvetlenül az elődiség árulkodó jele egy olyan világban, amelyik oly gyakran töri kegyetlen derékba az ifjúkor bimbózó szépségét. Csernisevszkij ezért a fenti elemzést önkritikusan így egészítette ki: „»egészséges« emberen erkölcsileg egészségest értünk”.²¹ Csakhogy elméletileg ez a kiegészítés sem igazán meggyőző: az „egészséges” erkölcs csak bizonytalan körülírása az ember társadalmi-történeti értelemben vett értékességének, a nembelinek, ezen belül az osztályszerű lét által meghatározott emberi tartalmaknak. Az antropológiai materializmus végső soron Csernisevszkijnél is elzárta a szépség társadalmi objektivitásának felismeréséhez vezető utat.

Egy érlelődő parasztforradalom ideológiája határolja be e művészet-felfogás mozgási terét: lendíti előre, és veti vissza végül is. A legvilágosabban ott figyelhető meg e kétirányú mozgás, ahol Csernisevszkij a forma problémájára irányítja a művészetfilozófiai elemzés figyelmét. Felvilágosult hagyomány nála minden öncélú formajáték elutasítása, egyáltalán az a felfogás, hogy a művészi forma nem lehet túl bonyolult, „mesterkelt”; gondoljunk Rousseau érveire, amelyekkel „természetellenes” barbárságnak jellemezte a gótikus dómot vagy a zenei fugát. Csernisevszkij ezekhez a tradíciókhoz kapcsolódik akkor is, amikor a népdalt tekinti minden igazán jelentős zene tematikai és eszmei alapjának, mintegy esztétikai szubsztanciájának, kiemelve a népzenei dalban egyszerűségét, természetességét, őszinte érzelmességét. Ehhez társul az a felismerés is, hogy a vokális zene semmiben sem „alacsonyabbrendű”, mint a tisztán hangszeres, „abszolút” zene. Mindez még az antropológiai materialista esztétika lényeges igazságmagvát bizonyítja. Ám az általánosítás ismét vakvágányon fut. Csernisevszkij kategorikus ellentétbe állítja a közvetlenül érzéshordozó népdalt és a voltaképpeni zenei formát: „... az ének, mely lényegében az öröm vagy a bánat kifejezése, sohasem ered a szépre való törekvésből. Vajon egy ember,

²¹ Uo. 98. old.

akit teljesen elfogott valamely érzés, gondolkodik-e a szépségen, a grácián, törődik-e a formával? Az érzés és a forma ellentmond egymásnak . . . az érzésből fakadó ének és a formával törődő művészet két teljesen különböző dolog”.²² Ezek szerint a népdalban valaminő megformálatlan érzéskifejezéssel van dolgunk; a komponált zenemű úgy viszonylik a népzenehez, mint efemer utánzás az őseredeti valósághoz, díszcserje a vadvirághoz. Csernisevskij is érzi, hogy a komponáltságnak ez a megítélése az évezredek művészeti tapasztalat elemi tényeinek is ellentmond. Ezért így folytatja: „Sietünk hozzátenni, hogyha a zeneszerzőt valójában áthatja az az érzés, melyet alkotásában kifejezni kíván, akkor műve nemcsak külső szépségénél, de belső értékénél fogva is sokkal magasabb rendű lehet a népdalnál.”²³ Ezt a fenntartást azonban az antinomikus gondolkodás még ugyanabban a mondatban megszünteti: „de ebben az esetben alkotása csak technikai értelemben a művészet, vagy a »jártasság« terméke . . . lényegében a zeneszerző művei, melyek az önkéntelen érzés túlnyomó hatása alatt íródtak, általában a természet (az élet) és nem a művészet termékei”.²⁴

Disszertációjának „önkritikájában” (valójában önrecenziójában) Csernisevskij teljes joggal állította, hogy azok a nézetek, amelyek szerint a művészet magasabb rendű, mint a valóság, az élettől elidegenedett tudomány álláspontját rögzítik; „a tömegek egyáltalában nem helyezik a művészetet a valóság fölé, ellenkezőleg, nem is jut eszükbe értéküket összehasonlítani”.²⁵ Ez plebejus álláspont az esztétikában, s fölénye az idealista spekulációval szemben vitathatatlan. Ha viszont e plebejus demokrata felfogás csupán a kizsákmányolt és elnyomott parasztömegek osztályálláspontjáig tudja felküzdeni magát, művészetfilozófiai általánosításai végső soron megfeneklenek a világnézeti alapállás zátonyain. A forradalmi demokrata Csernisevskij múlhatatlan elméletlettörténeti érdeme, hogy kimutatta a művészet és a szépség közvetlen azonosításának képtelenségét, hogy a művészet tárgyául az objektív valóság egészét, az élet megszépítő szűrők nélküli realitását jelölte meg. Az antropológiai materializmus belső logikája gátolta meg e felismerés elméletileg kielégítő megfogalmazását, s vitte bele Gogol, a fiatal Tolsztoj, Turgenyev kitűnő elemzőjét abba az önellentmondó következtetésbe, hogy a művészet mégiscsak szurrogátum.

²² Uo. 60. old.

²³ Uo. 61. old.

²⁴ Uo. 61–62. old.

²⁵ Uo. 109. old.

Az orosz forradalmi demokrácia jelentősége túlmutat önmagán: mértéket ad, amelyen lemérhetjük a Hegel utáni esztétika különböző fejlődési irányzatainak, nemzeti iskoláinak és az egyes művészeti ágakban kialakult kritikai-elméleti konkretizálásának valóságos súlyát és jelentőségét.

Csak röviden szólhatunk itt a nemzeti iskolákról. Ami a német fejlődést illeti, már láthattuk, hogy Heine és néhány Feuerbach-követő művész – elsősorban G. Keller és R. Wagner – kivételével a liberalizmus valóban demokrata alternatívájának alig voltak esélyei; a német társadalom 1849 utáni fejlődése még az 1830 és 1848 közötti időszak reményeit is megghiúsította. Gyökeresen más a helyzet Délkelet-Európa amaz országaiban, ahol a nemzeti elnyomatással súlyosbított feudális rend ellen valóságos népmozgalmak támadnak; a román Bălcescu vagy az orosz forradalmi demokratákhoz közvetlenül is kapcsolódó bolgár Botev ilyen népmozgalmak hullámán jut el a haladó irányban elkötelezett, irányzatos művészet, a kritikai realizmus esztétikájához. Az esztétikatörténet e fejezete fölé Petőfi vallomását írhatnók mottóul – Petőfiét, aki ugyan filológiailag regisztrálható kapcsolatban nem volt az orosz forradalmi demokrata mozgalommal, de politikailag csakúgy, mint művészetfelfogását tekintve a magyar viszonyok talaján a barikádnak ugyanazon az oldalán állt: „... a népköltészet az igazi költészet. Legyünk rajta, hogy ezt tegyük uralkodóvá! Ha a nép uralkodni fog a költészetben, közel áll ahhoz, hogy a politikában is uralkodjék...”²⁶

Másrészt az orosz forradalmi demokrácia esztétikatörténeti jelentősége nem korlátozódik az irodalomelméletre. A „gogoli korszak” teoretikusainak hatása átsugárzott a képzőművészeti és a zenei kritikára is. V. V. Sztaszov, aki egy személyben volt az orosz realista festészet (a „peredviznyikek”) és az orosz realista népopera (Muszorgszkij és az „Ötök”) szenvedélyes híve és iskolaszervező kritikusa, Repin híres *Volgai hajóvontató*kjában csakúgy, mint a *Borisz Godunov*ban ugyanannak a kritikai realista irányzatnak az áttörését fedezte fel, mint amelyet a *Holt lelkeket* egy új művészeti iskola paradigmatisztikus alkotásává

²⁶ Petőfi levele Aranyhoz, 1947. február 4. In: *Összes prózai művei és levelezése*. Budapest, 1967. 314. old.

avató Belinszkij és Csernisevszkij képviselt. S a képzőművészet, a zene „mozgó esztétikája” ugyanúgy tudta korrigálni az antropológiai materializmus elméleti tévedéseit, mint az irodalomkritika.

Aki elolvassa Repin feljegyzéseit a *Volgai hajóvontatók* keletkezésének történetéről, élményszerű képet kaphat arról, hogyan fonódott össze a nagy orosz realistáknál a társadalmi és a művészeti progresszió. Repin Csernisevszkij szellemében vallja, hogy tanítója a természet. Ám a természet az ő jegyzeteiben egyetlen pillanatra sem jelent pusztán magánvaló objektivitást, mint ahogyan a volgai táj sem az antropológiai egészség képzetét társítja benne. Éppen ellenkezőleg: írói eszközökkel is hazai tájról szól, felemelő és nyomasztó történelmi emlékeket felidéző tájról – azt tartja tanítójának. S ez a táj eleve emberekkel van tele. Így a forradalmi demokratáktól származó világnézeti ösztönzés közvetlenül átvált a művészi tipizálás és kompozícióteremtés tudatos művészi munkájába: Repin Belinszkij-féle értelemben vett típusokat – közösségi tartalmakkal eltöltött egyéneket – keres Volga menti útján, nem pedig pusztán szenzuális „motívumokat”. A realista művész nagy önvallomása ez, s súlyát a művész ama kései – 1893-94-ből származó – nyilatkozata sem csökkenti, mely szerint saját ars poeticája mindig is a „művészet a művészetért” elve volt és maradt. Ez a művészet ugyanis e késői látszatönkritika szerint is realista művészet, a népeletből vett, az akadémikus formalizmust elutasító tematikával, progresszív nemzeti elkötelezettséggel. Repin mindössze az ellen tiltakozik, hogy a puszta művészi szándék akkor is minősítő erejű legyen, ha a művészi tehetség nem vitte következetesen végig, egészen a tipizálás, sőt a színkezelés végső, művészileg hiteles realizálásáig: „A szerző semmiféle nemes szándéka sem tarthat ott egy rossz kép előtt. Az én szememben annál undokabb, hogyha a gyatra szerző nem saját képessége szerint festett, és neki idegen területen sarlatánkodik, meglovagolva a nézők tudatlanságát.”²⁷ Így helyesbít a „mozgó esztétika”: megteremti az antropológiai esztétikában hiányzó vagy csak antinomikusan megfogalmazódó kapcsolatot a plebejus elkötelezettség és az autonóm formakultúra között.

Ugyanez a szellem munkál A. Szerov zenekritikaiban. Ő is regisztrálja a „művészeti korszak” lezárultát; ezért veszi fel a harcot a konzervatívokkal, akik a mozarti operaforma szépségközpontú világát akarták kijátszani a Glinka és Muszorgszkij által képviselt új realista

²⁷ I. E. Repin: *Válogatott művészeti írásai*. Budapest, 1963. 189. old.

zenedrámaival szemben. Szerov az opera gyökeres reformját követelte, sok tekintetben Wagnerhez hasonló elképzelések alapján, gyakran éppenséggel Wagnerre hivatkozva. Ám miközben Wagnert mond, Glinkára gondol. A zenedráma leglelkének a belsőleg következetes, szimfonikus zenei kompozíciót tartja, hangsúlyozva, hogy az így megreformált opera végtelenül sokat meríthet a népdalból. A népdal viszont ezúttal lényegesen több, mint Csernisevszkij ismert fejtegetéseiben: a népelet tükre, egyszersmind minden hiteles zene csíraformája, embriónális voltában is szerves alakulat. Az új opera is ebben az értelemben lesz zenés népdráma: dramaturgiai igazságában egybeforrnak az eszmei és a formai igazságelemek. S hogy a „mozgó” esztétika mennyire mélyen tud behatolni az esztétikum társadalmi objektivitásának mélyebb titkaiba, átvéve és hallgatólagosan korrigálva a természetelvű materializmus premisszáit, arra Muszorgszkij egyik levélbeli vallomása a legszebb és legmeggyőzőbb példa. Miután hitet tett a darwini tanok igaza mellett, így fogalmazza meg a realista progresszió ars poeticáját: „Az emberi természet, az emberi tömegek legfinomabb vonásainak, ezeknek az alig ismert rétegeknek bátor megforgatása, ezeknek meghódítása – ez a művész igazi hivatása. »Új partok felé!« rettegés nélkül át a viharon, zátonyok, víz alatti szirtek között, »új partok felé!« Az ember társas lény, és nem is lehet mássá; az embertömegekben éppen úgy, mint az egyes emberekben, mindig megtalálhatók azok a nagyon finom vonások, amelyek kicsúsznak az ismeret köréből, azok a vonások, amelyekhez még senki nem nyúlt; olvasás közben észrevenni és megfigyelés közben tanulmányozni kell ezeket, megsejteni – *egész bensőnkkel* tanulmányozni és táplálni velük az emberiséget, mint egészséges, még soha ki nem próbált táplálékkal. Lám, ez aztán a feladat!”²⁸

Semmi kétség: ez a közvetett korrekció nem jöhetett volna létre az orosz kritikai realizmus áttörő ereje nélkül. De a végső alap mégis az orosz társadalomfejlődés, amely a negyvenes évek osztályharcaitól a mondvacsinált jobbágyszabadításon (1861) át az 1905-ös forradalomig ível – s még tovább, 1917 Októberéig, a proletariátus vezette szocialista forradalomig. A forradalmi mozgalom ilyen kontinuitása teszi érthetővé, miért válhatott a forradalmi demokraták esztétikája az egész orosz realizmus elméleti öntudatának elidegeníthetetlen ele-

²⁸ Muszorgszkij levele Sztaszovhoz, 1872. október 18. In: *Válogatott levelei*. Budapest, 1955. 87. old.

mévé, de azt is, miért kellett a parasztforradalomra orientálódó plebejus művészetfelfogásnak egy kritikus ponton elavulttá válnia.

D. I. Piszarev éppen e kritikus ponton áll: ő a forradalmi demokrata esztétika elkerülhetetlen hanyatlásának reprezentánsa. Közvetlenül Csernisevskij gondolatait folytatja, amikor szenvedélyes szavakkal elutasítja az öncélú művészetet és állást foglal egy olyan irodalom mellett, amely félreérthetetlen tudatossággal a progresszív eszme szolgálatába áll, az éhezők és rongyosok pártját fogja. Ez az irodalom szükségképpen *kérdező* irodalom, ahogyan Belinszkij is a kérdezni akarásban és tudásban fedte fel a művészi magatartás leglényegesebb jellemvonását. Piszarev plebejus elkötelezettsége azonban kezdettől fogva hajlamos az egyoldalú és elhamarkodott általánosításra, s így azt is visszaveszi, amit nagy elődei egyszer már elméletileg kiküzdöttek. A „kérdező” művészet természetesen elsősorban az irodalomban testesül meg; ezért volt mellesleg már a felvilágosodás művészetfelfogása is irodalomközpontú. Piszarev mármost erényt csinál az elméleti szűkössegből. Kijelenti, hogy csak az irodalom lehet a fenti értelemben népi és realista; a többi művészeti ágtól eleve elvitatja a progresszív eszmeiség szolgálatának képességét.

Ugyanakkor kénytelen elismerni azt is, hogy az így felfogott irodalom a problémamegoldó tudományos gondolkodás közvetlen közelébe kerül. Következetes marad: helyesli és szorgalmazza a művészet és a tudomány összeolvadásának így feltételezett tendenciáját. Még azon az áron is, ha szembe kell fordulnia Belinszkij hegeli eredetű tételével, mely szerint a művészet és a tudomány között ha nem is a tartalom, de annak feldolgozási módja határozott különbséget teremt: „a filozófus szillogizmusokban beszél, a költő pedig formákban és képekben”.²⁹ Piszarev végigviszi a dolgot: szerinte ez a különbség nem létezik. Az öncélú művészettel szembeni – nagyon is jogos – paraszti bizalmatlanság ilyen módon visszájára fordul: már nem éri be azzal, hogy Csernisevskijhez hasonlóan protestáljon a művészetnek az élet fölé emelése ellen, hanem plebejus radikalizmussal feladja a művészetet magát is mint önálló objektívációs formát. Ez után már csak egy kis lépés kell, hogy megszülessen a végtétele: az esztétika „lerombolásának” követelése. Piszarev megtette ezt a lépést is. Ismét csak Csernisevskijből kiindulva, hangsúlyozva, hogy a szép a fogalmainknak megfelelő, *tehát* nekünk tetsző élet, így következtet: „Ha csak az

²⁹ V. G. Belinszkij: *Válogatott esztétikai tanulmányok*. 437. old.

szép, ami nekünk tetszik, és ha ennek következtében a szépségről alkotott legkülönbözőbb fogalmak egyformán jogosak, akkor az esztétika szétfoszlik a levegőben. Minden ember megalkotja majd a maga esztétikáját; következésképpen lehetetlenné válik egy olyan általános esztétika, amely szükségszerű módon egyesíti a személyes ízléseket.”³⁰ Az antropológiai materializmus Csernisevskij-féle antinómiái ilyen módon akarva-akaratlan a kanti antinómiatan szellemében kapnak új értelmezést. Piszarev végkövetkeztetése ezen a ponton fatális hasonlóságot mutat a később tárgyalandó „beleélési elmélet” relativista szubjektivizmusával.

Hogy ez az antinómia mégsem rekedt meg „az esztétika trónfosztásánál”, amire Piszarev egyik tanulmányának már a címe is utal, hogy az orosz plebejus művészetfelfogás Európa-szerte nagyhatású elméletté válhatott, az paradox módon egy művésznek, az orosz kritikai realizmus legnagyobb regényírójának, Lev Tolsztojnak az érdeme. Igaz ugyan, s erre Lukács György nyomatékosan figyelmeztet, hogy Tolsztoj esztétikai nézeteit „még alaposabban félreértették, mint művészetét”.³¹ Az is igaz, hogy e félreértésben a nagy író maga sem teljesen ártatlan: művészeti kérdésekkel foglalkozó röpiratai dekadenciát vélnek felfedezni a reneszánszsal kezdődő egész újkori művészetben, s mint a művészi parazitizmus képviselőit ostromozzák Shakespeare-t éppúgy, mint Goethét vagy Beethoent. Tolsztoj természetesen nem volt piszarevi típusú parasztforradalmár; nevezetes felszólítása – „ne állj ellent a gonosznak!” – kategorikus tagadása mindannak, amit a forradalmi demokrácia hirdetett. Mégis: a paraszti erő és a paraszti tehetetlenség ötvöződik művészeti kérdéseket tárgyaló írásai-ban. Paraszti erő: szenvedélyes szavakkal denunciólja ő is azt a munkamegosztást, amely a néptömegektől elidegenedett művészek kasztját hozza létre, s lehetővé teszi, hogy a művészet a henyélésnek, az idegen munka kisajátításának eszköze legyen. Paraszti tehetetlenség: Tolsztoj nem látja, hogy egy magas rendű formakultúrával rendelkező nagy művészet, amely lényegesen többet közöl, mint pusztá ismereteket, amely nem korlátozódik a morális-didaktikus tanítás funkcióinak ellátására – ez a nagy, katartikus realista művészet fel tudja nevelni az élet valódi megjobbításáért perbe szálló emberi öntudatot.

³⁰ D. I. Piszarev: *Szocsinyenyija*. T. 3. Moszkva, 1956. sztr. 420.

³¹ Lukács György: *Tolsztoj és a realizmus fejlődése* (1935) In: *Világirodalom* II. köt. 93. old.

Schiller mint a naiv költészet eredeti alakját jellemezte Molière-t, aki nagyvonalúan a szolgálójára bízta, hogy mi maradjon benne vígjátékaiban, mi nem. Valóban, a művészet ősi-naiv népiségét, alkotó és befogadók problémátlan egységét szemlélteti ez az anekdota. Tolsztoj művészetfelfogása egy olyan korban figyelmeztet a nagy művészet szükségképpen népiségére, amikor ez a Schiller által Molière-nél feltételezett, valójában inkább csak a klasszikus antikvitásban maradéktalanul ható egység már rég felbomlott. Tolsztoj e modern szituációban a romlatlan paraszt ítéletére bízta volna a nagy művészet és a dekadencia határainak megvonását. Objektíve ellentmondásos vállalkozás: ugyanaz az antinómia hatja át, mint az egész plebejus művészetfelfogást. És mégis: van benne maradandó elem is: a művészet népiségének alapelve. Lukács György ezért írhatta: „A tolsztoji paraszt, aki birtokában van a művészet kritériumainak és helyesen ítéli meg a művészetet, ebben az összefüggésben *történelmi összekötő láncszeme annak a láncnak, amely Molière szolgálójától Lenin szakácsnőjéhez vezet, aki az államot igazgatja.*”³²

A Lenin említette szakácsnő természetesen csak a szocialista demokratizmus talaján lesz valóban a társadalom aktív formálója; a történelmi tapasztalatok figyelmeztetnek arra, hogy e folyamatot csak elindítja a szocialista forradalom. Az a kulturális forradalom azonban, amelynek a közélet demokratikus megújítása éppoly alapvető eleme, mint a művészet – mind a régi, mind az új művészet – és a tömegek közötti kölcsönös elidegenedésnek a megszüntetése; új, nem-naiv tartalmakkal tölti meg a tolsztoji alapvetet. A szocialista kulturális forradalom fényében válik igazán láthatóvá az orosz forradalmi demokrácia nagysága, minden történelmi korlátozottság közepette és ellenére.

■ A MŰVÉSZET MINT ÉLETELIXÍR (SCHOPENHAUER)

Ha a forradalmi demokraták művészetfelfogását a hegelianizmus 1830 utáni válságának és felbomlásának folyamatába ágyazva vizsgáljuk, csak az orosz fejlődés külön „időszámítása” (az európai 1848-at 1905-ig sikerült elnapolni) ad magyarázatot arra, miért kell bevonnunk e fejtegetésekbe a hatvanas évek kritikusait, sőt a plebejus művészet-

³² Uo. 98–99. old.

felfogás még későbbi képviselőjét, Tolsztojt is. A klasszikus esztétika bomlásából keletkezett irányzatok színiskálája azonban még most sem teljes. Szemügyre kell vennünk végül azt a filozófiai jobboldalt is, amely eleve kívülállt a hegeli rendszer és módszer vonzáskörén: a nyílt, félreérthetetlenül antidialektikus oppozíciót.

Ezúttal, mintha kronológiai rákmenetre vállalkoznánk: ezt az oppozíciót részben a Hegel-kortárs Arthur Schopenhauer, részben a negyvenes évek dán filozófusa, Sören Kierkegaard képviseli. Az időben visszafelé haladás benyomását még az is erősíti, hogy egyikük sem az esztétikai általánosítások alapjául szolgáló művészeti tapasztalás közvetlen tartalmában különbözik a polgári esztétika klasszikusaitól. Ellenkezőleg: Schopenhauer éppúgy tiszteli a nagy görög szobrászatot vagy Shakespeare-t, mint Hegel; Kierkegaard ugyan egyetlen zeneszerző egyetlen operájára építi művészetfilozófiáját, de ez Mozart *Don Giovanni*-ja. Mintha a korai romantika esete ismétlődne meg: bár ugyanarra hivatkoznak, mint személyesen is gyűlölt elméleti ellenfeleik, az azonban „mégsem ugyanaz”. Esztétikájuk még az 1830-as júliusi forradalommal lezáruló „művészeti korszak” talajába kapaszkodik; művészetfilozófiájuk – kérdésfeltevéseiben csakúgy, mint egész szerkezetében és végső megoldásaiban – mégis radikális fordulat a klasszikus állásponthoz képest. Újra fordulatról van tehát szó, mégpedig a szó szoros értelmében, csakúgy, mint az orosz forradalmi demokratáknál; ezért mutatható ki formálisan számos meg egyezés például az „általános” diktatúrája ellen protestáló Belinszkij és Schopenhauer, a művészetben túllépni kívánó Tolsztoj és Kierkegaard között. Egyezések ezek, de csupán formálisak; maguk a szellemek már régen különváltak; ezek a „végletek” már nem vonzzák egymást. Ha az orosz forradalmi demokráciának a kritikai realizmus első teoretikus körvonalazását köszönhetjük, akkor Hegel antidialektikus-irracionalista ellenfelei a polgári művészet 1848 után születő antirealista irányzatait anticipálják elméletileg.

A formális egyezések sorába tartozik, hogy Schopenhauer nem kevesebb kritikai szenvedéllyel szállt szembe a német idealizmus Leibniztől Hegelig ívelő teodiceájával, mint az „örjögő Visszarío'n”: azzal a felfogással, hogy világunk minden létező világok legjobbika, s atomi-egyéni létünk egyetlen értelme, hogy a fennállóval kibékülve belesimuljon a világrend prestabilizált harmóniájába, egyikük sem tudott megbékélni. Valóban: Schopenhauer nem győzte ostromozni a német idealizmus „elvetemült optimizmusát”. A kritikai éthosz

azonban nála gyökeresen más irányba fut: a társadalom egy konkrét állapotának kritikája helyett általában a világrendet denuncziálja: a kozmikus teodiceát, Leibniz kedvenc gondolatát, egy kozmikus anti-teodicea szellemében vizsgálja felül. A létező ellentmondásosságának gondolati feldolgozása Schopenhauernél jellegzetesen romantikus modellt követ: szerinte a világ magasabb rendű értelme üres képzelgés – ilyen „magasabb egység” egyszerűen nem létezik. Mintha Macbeth végszavát hallanók:

Az élet csak egy tűnő árny, csak egy
Szegény ripacs, aki egy óra hosszat
Dúl-fúl, és elnémul: egy félkegyelmű
Meséje, zengő tombolás, de semmi
Értelem nincs.

(SZABÓ LŐRINC FORDÍTÁSA)

A kozmikussá növelt pesszimizmus viszont aligha lehet más, mint fellengzős frázisokkal leplezett fegyverletétel a negativitás vélt túlereje előtt. A történelmi sokk, amelyet Schopenhauer filozófiája kifejez, tulajdonképpen a „rajongó terrorizmusból” hirtelen kijózanodott burzsoázia másnapos dezillúziója, s a dialektikát egyszerre bénítja meg mint a „kibékülés” koncepcióját és mint „a forradalom algebráját”. A dialektikus ellentmondás klasszikus elmélete most pillanatok alatt átfordul a radikális irracionáliszmusba. Itt persze szó sem lehet az idealista premisszák felülvizsgálatáról; Schopenhauer legfeljebb annyiban módosítja az objektív idealizmust, hogy a kanti szubjektívizmus és a platóni ideatan elemeinek zavarosan eklektikus kombinációjával egy új színárnyalatot kever ki a palettán. Visszatér a megismerhetetlen magánvaló kanti tételéhez, de azt mint a kiismerhetetlen világakarát misztikus tanát fogalmazza újra. Ez az „akarát” ösztönös, vak erő, a világ legvégső lényege, amely platonikus értelemben vett eszmék fokozatos soraként objektíválódik. A megjelenő és ismeretünkben feltáruló világ viszont pusztá képzet, amelyet átléphetetlen határ választ el az irracionális akarattól.

Mindez jóval több, mint visszamenekülés Hegeltől Kanthoz; a gondolati kotyvalékban a platóni és a kanti rendszer puhára főtt csontvázát egy jó adag bő lére eresztett Berkeley-féle szolipszizmus veszi körül. Egységes zamatot mindehhez a hegeli dialektika gyűlölködően indulatos elutasítása kellene hogy adjon. Schopenhauernek még 1818-ban,

Hegel kortársaként írott fő műve, *A világ mint akarat és képzet* nem hagy kételet az iránt, hogy mi e kíméletlen dialektika-ellenesség társadalmi-ideológiai funkciója. Mivel világunk „minden létező világok legrosszabbika”, Schopenhauernél nem létezik olyan történelem, amelyben valóságos kontinuitást alkot az emberi nem önteremtési folyamata. A történelem most felderengő új képe maga a kusza káosz, esztelen káprázat, lidércnyomásos álom. Az egyetlen igazolható etikai magatartás ilyen módon a visszavonulás, meghozzá a magánélet legprivátabb területére. Ezt a privatizálást viszont Schopenhauer – Európa egész újkori filozófiájával szemben – a keleti mitológiák romantikus felfedezéséhez kapcsolódva, a buddhista Nirvána mítosza szerint modellálja gondolatilag: az igazi bölcs titka az, hogy átlát a Maja fátylán, felismeri az egész emberi élet semmiségét, minden emberi cselekvés eredendő értelmetlenségét. Ezen a ponton elcsendesül a kezdetben oly ércesnek tűnő kritikai hang: marad a Nirvána csöndje, vagy, ami ugyanaz: a pokolzajjal való megbékélés. Lukács György ezt nevezte indirekt apológiának, a kapitalista világ tagadásba bújtatott igenlésének. Ez a schopenhaueri fordulat titka.

Ilyen világnézeti premisszák – nem pedig egy valóban új művészeti irányzat elméleti védelme – határozzák meg a schopenhaueri esztétika kereteit és alapelveit. Az alapállást itt is platóni és kanti elemek összekapcsolása motiválja: Schopenhauer egyfelől kanti radikalizmussal kívánja az esztétikumot elhatárolni a fogalomtól, másrészt a platóni objektivizmus látszatát adja amaz alaptételének, mely szerint „a szépben mindig az eleven és élettelen természet . . . ideáit fogjuk fel”³³, meghozzá a tisztán objektív szemlélet jegyében, akarattól, szándékoktól és céloktól mentesen. Ebből következik, hogy a művészetben semmi dolgunk a mindennapi élet képzetvilágával, azzal a világgal tehát, amelyet a köznapi ember objektívnak vél, de – a zene később tárgyalandó nagy kivételétől eltekintve – az „akarattal” sem, azzal a legvégső világlényeggel tehát, amelynek vak ereje a tevés-vevés köznapi őrlőmalmát működteti, s az emberi világ félelmetes zűrzavarát okozza. A tisztán esztétikai kontempláció, a klasszikus esztétika nagy fogalmi felfedezése ilyen módon új értelmet kap: a művészetnek arra a képességére utal, hogy kilépjen az életből, hogy az erkölcsi feljebbjutás bármi ígérete nélkül mint valami elixír kigyógyítson az életből. A kon-

³³ A. Schopenhauer: *Parerga és paralipomena*. IV. köt. Budapest, 1924. 140. old.

templációnak ez az új, radikálisan „tisztá” formája Schopenhauer értelmezésében fájdalommentes életet biztosít: „A fájdalomtól mentes állapotot Epikurosz mint a legfőbb jót, mint az istenek állapotát magasztalta: mert e pillanatban, felszabadulva az akarat megalázó hajszájától, az akarás kényszermunkájának szombatját ünnepeljük: Ixión örökmozgó kereke most csendben áll.”³⁴

Semmi kétség: a tiszta kontempláció e dicshimnuszából, ha nagyon odafigyelünk, kihallható a romantikus antikapitalizmus szólama is; Ixión kereke, a Danaidák hordója, a tantaluszi kín – megannyi schopenhaueri jelkép – legalább olyan találóan jellemzi a civilizatorikus fejlődéssel együtt járó hajszát, mint a romantikusok által denúciált Prométheusz. Mégsem ez a schopenhaueri művészetfelfogás vezér-szólama. Az esztétikai kontempláció itt maga is a buddhista kvietizmus modelljét követi: nem enged teret annak az illúciónak, hogy a köznapokba visszatérő egyén a mű élményének hatására erkölcsileg-emberileg feljebb juthat. Kantnál a szép még „az erkölcsiség szimbóluma”, Schillernél az „esztétikai nevelés” eszköze lehetett; Schopenhauernél gyógyír, narkotikum a mindennapok fájdalmainak elviselésére. És ezek mindenekelőtt az individuáció kínjai: annak gyötrelme, hogy az emberi szubjektum individuálisan még egyáltalán létezik. Ha a művészet fájdalommentes állapotot teremt, akkor az elsősorban individuáció-mentes állapot: öntudatkilóttó, feledtető, és ennyiben már a legnagyobb élvezetet ígérő Nirvána.

A világnézeti premisszákat ismeretében nem lehet meglepő, ha Schopenhauer e Nirvánába jutás előjogát a keveseknek, végső soron csak a zseniális művészeknek tartja fenn. Mert mi e zsenik titka? Schopenhauer itt is új iskolát nyit (jóllehet a tananyag egy része a romantikus kurzusokból származik): a művész attól válik nagy művésszé, igazi életművésszé, hogy megsemmisíti magában az embert, megszabadul önmagától mint a köznapok szubjektumától, s radikálisan elkülönülve a „nyájtol”, megszerzi magának az álomlátás és -fejtés képességét. Thomas Mann nem tévedett, amikor e szomnambul-öntudatlan állapot fenomenológiájának leírásában Schopenhauert a freudi mélypszichológia előfutárának tekintette. Itt sincs persze arról szó, hogy a művészi ösztönösség schopenhaueri kultusza valóságos művészeti irányzatok elméleti általánosításának igényével léphetne

³⁴ A. Schopenhauer: *Die Welt als Wille und Vorstellung*. Bd. I. Leipzig. S. 265–266.

fel. Paradox módon a költői zsenialitásnak ez az újmódi magyarázata még a romantikus ironiáról és a klasszikus formának vele összefüggő felbomlasztásáról sem vesz tudomást: stíluseszménye a klasszika fegyelme. Ezért nem önellentmondás, hogy a zsenitől mint *monstrum per excessum*tól egyetlen ponton ő is megköveteli az értelem és az akarat munkáját: „... a mű kivitelében, midőn az ilyen megismertnek közlése és ábrázolása a cél, éppen azért, mert van *cél*, az *akarat* újból tevékeny, sőt tevékenynek kell lennie: ezért is úr itt újból az ok tétele és ehhez képest igazodnak megfelelően a művészet eszközei a művészet céljaihoz. Így, ha a festőt a rajz helyessége és a színkezelés, a költőt terve elrendezése, majd pedig a kifejezés és időmérték foglalkoztatja”.³⁵ Ez a fenntartás persze csak a stílus eszközeire vonatkozik; a művész egyébként éppen a tudatosság felfüggesztése révén, a téboly látszatát keltő szomnambul révületében lesz „a világ tiszta tükre”, olyan állapotban, amikor már „egyremegy, hogy a börtön vagy a palota ablakából látjuk a naplementét”.³⁶

Nem mond ellent ennek a művészetértelmezésnek a már említett kivétel, a zene schopenhaueri elmélete sem. Természetesen itt sem lehet eltüntetni a romantikus elképzelés árulkodó nyomait; nem Schopenhauer az első, aki a zenét mint abszolút módon sajátos, a többivel teljességgel diszparát művészeti ágat lemetszi a művészetek fájának törzséről. Romantikus jellegű már maga az a hierarchia is, amelyben nála az egyes művészetek rendszere megjelenik. Ha a művészet a természet platonikus ideáinak kifejezése, s ha ezek a természeti létezők bizonyos rangsorát vetítik elénk, akkor a művészetek e hierarchikus rendbe sorolódnak. Az építészet ezen az alapon a legalacsonyabb rendű művészet; feladata a szervetlen világ amaz eszméjének kifejezése, amely a nehézkedés és a merevség harcában realizálódik. Valamivel magasabb fokon áll a szerves természetet megjelenítő kertművészet és tájképfestészet, majd az állati és az emberi világ eszméjét ábrázoló művészetek: a festészet, a szobrászat és a költészet. A költői műfajokon belül reprodukálódik a hierarchia: a csúcspont mindenesetre a tragédia, amely viszont – az ismert premisszák alapján – nem történelmi erők konfliktusát és küzdelmét jeleníti meg, hanem az anonim fájdalmat, az igaz menthetetlen bukását, a negati-

³⁵ A. Schopenhauer: *Parerga és paralipomena*. IV. köt. 145–146. old. – Megjegyzendő itt, hogy Schopenhauer általános definíciója szerint a művészet a dolgoknak az okság tételétől függetlenül megvalósuló szemléletmódja.

³⁶ A. Schopenhauer: *Die Welt als Wille und Vorstellung*. Bd. I. S. 266.

vitás túlerejét. A művészetek teljesen különálló ága a zene: az egyetlen művészet, amely nem az eszméket mint az akarat objektívációit, hanem magát a magánvaló akaratot, a legvégső világlényeget jeleníti meg. Ámde ez a különállás paradox jellegű: a zene egyben valamennyi művészet ideáltípusa is, még pontosabban: „minden művészet célja, hogy zenévé legyen”.³⁷ A kivétel tehát itt a szó legszorosabb értelmében erősíti a szabályt. S hogy miért, arra a zene schopenhaueri definíciói nagyon pontos választ adnak: „a zene, mivel túllép az eszméken, teljességgel független a megjelenő világtól, azt egyszerűen ignorálja, bizonyos értelemben akkor is létezhetne, ha a világ egyáltalán meg sem lenne – amit a többi művészetről nem lehet állítani . . . , mert ezek csak árnyakról szólnak, míg a zene a lényegről”.³⁸ A zenét vélt antirealizmusa teszi tehát a művészetek paradigmájává.

Ennek az antirealizmusnak legfőbb ismérve az emberi lényeg társadalmiságának és az emberi világ történetiségének tagadása. Az idevágó filozófiai előfeltevéseket már ismerjük; esztétikai implikációik talán még leleplezőbbek. Schopenhauer elsősorban a zene sajátos természetével érvel, amikor a klasszikus esztétika historizmusát kategorikusan visszavéve az esztétikumot történetietleníti. Láttuk, hogy már a tragédiáktól elvitatta a történeti konfliktusok megjelenítésének jogát. Még rigorózusabb a drámai zenével szemben: „az operában a zene azáltal tesz bizonyosságot . . . magasabb rendű lényegiségéről, hogy teljességgel közömbös az események bárminő anyagi vonatkozása iránt; ennek következtében a szenvedélyek viharát mindenkor és mindenütt ugyanúgy fejezi ki, hangjainak ugyanazzal a pompájával kíséri, akár Agamemnón és Akhilleusz viszálya, akár egy polgárcsalád civakodása adja a darab anyagát. Mert a zene számára csak a szenvedélyek, az akarat mozgalmak léteznek, s ő is, miként Isten, csak a színeket nézi”.³⁹

Volt idő, a francia *tragédie classique* fénykorában minden bizonnyal, amikor az antik példa követése valóban egybekapcsolódott azzal a feltételezéssel, hogy az egyes korok lényege homogén, s hogy a homéroszi hősök viszálya valóban adhat tematikus keretet a polgári privátélet konfliktusainak ábrázolásához. E feltételezés, mint láttuk, a feltörő harmadik rend heroikus öncsalásán alapult. Schopenhauernél

³⁷ A. Schopenhauer: *Handschriftlicher Nachlass*. Leipzig. S. 31.

³⁸ A. Schopenhauer: *Die Welt als Wille und Vorstellung*. Bd. I. S. 340.

³⁹ A. Schopenhauer: *Die Welt als Wille und Vorstellung*. Bd. II. S. 527–528.

ilyen illúzióknak már nyoma sincs. Az ő esztétikájának történetietlensége a művészet humánus missziójának visszavételével függ össze. Mert egyedül a történeti konkrétságtól megfosztott művészet – nagy példa rá a schopenhaueri módon értelmezett zene – alkalmas arra, hogy életelixír legyen, „valamennyi fájdalomunk panakeionja”.

Zenei fejtegetéseiben Schopenhauer gyakran emlegeti nagy tisztelettel Rossinit és Beethovent. Bármiként alakult is személyes esztétikai ízlése, az a zene, amelyet ő jellemez, úgy hangzik, mintha szalonzene lenne a Szakadék Nagyszálló teraszán. Lukács György máig ható tanulságokkal jellemezte Schopenhauer egész filozófiáját: „A semmi szakadéka, a lét értelmetlenségének komor háttére még csak pikáns ingert adnak ennek az életgyönyörnek. Fokozza még ezt az ingert, hogy a schopenhaueri filozófiának erősen kiélezett arisztokratizmusa magasan felemeli híveit – képzeletükben – ama nyomorult csöcselék fölé, amely oly korlátolt, hogy a társadalmi állapotok megjavításáért küzd és szenved. Így Schopenhauernek formális-architektonikusan, szellemesen és áttekinthetően felépített rendszere mint egy szép, minden kényelemmel felszerelt modern szálló emelkedik a szakadék, a semmi, az értelmetlenség szélén. A szakadék mindennapos látványa pedig, jólesően élvezett étkezések vagy művészeti produkciók között, csak még fokozhatja e kifinomult kényelem örömét.”⁴⁰ Ez az ítélet a schopenhaueri esztétikára is maradéktalanul érvényes.

■ A MŰVÉSZET VÉGE À LA KIERKEGAARD

Kierkegaard is Hegel ellenlábasa volt, ő is a romantikus ellenzék hangulatát írta át filozófiává és filozófiai esztétikává. Életműve mégis sok tekintetben más irányba fut, mint a Schopenhaueré. Tanulságos megfigyelni, hogy a dán filozófus szembefordulása Hegellel fokozatosan érlelődött radikális tagadássá; csak pályája második felében erősödött fel a klasszikus idealista dialektikával szembeállított „kvalitatív dialektika” szólama olyan hangerőre, hogy elnyomja a polgári humanizmus korábban még érzékelhető felhangjait. Kierkegaard ifjúkori nagy műve, a *Vagy-vagy* persze már tartalmazza a dialektikus közvetítés és szintézis elleni vita csaknem valamennyi fő érvét; a könyv mégis tele van pozitív Hegel-allúziókkal. Különösen esztétikai fejtegetései:

⁴⁰ Lukács György: *Az ész trónfosztása*. Budapest, 1965. 191. old.

ezekben olykor éppenséggel mintha védelmezni akarná a hegeli esztétika egyes tételeit.

Szembeötlő ez a kapcsolódás az 1842 tájt írt *Vagy-vagy* egyik tanulmányában, amely az antik és a modern tragédia viszonyát elemzi. Az antik tragédia az antik individuum ama szabadságán alapul – mutat rá Kierkegaard teljesen Hegel szellemében –, amely szervesen összefügg szubsztanciális meghatározottságával: az állampolgári léttel mint „sorssal”. A tragikumnak így epikus-mitikus háttere van, a tragikus hős bukását saját cselekedete és a sors együttesen határozza meg. Nem így a modern világ tragédiáinál. Ezekben a hős már önmagában reflektált és elszigetelt szubjektivitás; hős-voltát így eleve megkérdőjelezi az izolált személyiséget szükségképpen körüllebegő komikum. A modern tragédiáról hiába épít tragikus szituációkra, melyekben a drámai cselekmény jellemeit mozgatja, az epikus hátteret és a kollektív érvényű sorsot a pusztas szituáció már nem pótolhatja. Korunk nem a nagy tragédiák kora – hangzik a végkövetkeztetés –; a modern szubjektum a szerencsétlen tudat hordozója, s mint ilyen csak nevetséges lehet. Heller Ágnes e gondolatmenetre támaszkodva teljes joggal állítja a *Vagy-vagyot* párhuzamba *A szellem fenomenológiájával*, s nevezi Kierkegaard művét a szerencsétlen tudat fenomenológiájának.

A szerencsétlen tudat kategóriája, sőt jórészt fenomenológiai leírása is Hegeltől származik, ám azzal a lényeges különbséggel, hogy a klasszikus álláspont még nem fogadta el végső állapotnak a személyiség tépettegét. Már is romantikus irányban futó helyesbítés, ha Kierkegaard a szerencsétlenséget, az individuum elszigeteltségét és magányosságát feloldhatatlannak tartja. Schopenhauer is ebben a szellemen jelentett be vétót a közvetítés dialektikus koncepciója ellen, éppenséggel a zseni sorsszerű egyedülvalóságával érvelve: „... a legnagyobb zseni is, még ha át is esett próbáin, úgy állhat, mint a király állana a maga népe tömegében, amely azonban nem ismeri személyesen és így nem fog neki szót fogadni, ha legmagasabb állami szolgálai nem kísérik. Mert egyik alantas hivatalnok sem tudja parancsait közvetlenül elfogadni. Az ilyen csak följobbvalójának aláírását ismeri, ez viszont a magáéját és így tovább egészen fölig, ahol a kabinettitkár a miniszter aláírását, ez pedig a király kézjegyét ellenjegyzí. A tömegnél a zseni dicsősége hasonló közbülső fokokat követel”.⁴¹ A hasonlat

⁴¹ A. Schopenhauer: *Parerga és paralipomena*. IV. köt. 203. old.

mélyén természetesen valóságos társadalmi tapasztalat rejtőzik; Schopenhauer – csakúgy, mint az egész romantika – jól érzékelte az emberi viszonylatok amaz elbürokratizálódását, melyet a polgári társadalomban általánossá váló elidegenedés okoz. Kierkegaard mintha tisztábban látná ennek az elbürokratizálódásnak a történetiségét, mint Schopenhauer. A *Vagy-vagy* hegeli elemeket őrző gondolati vonala ez, s lényege az antikvitással szembeállított polgári világ kulturális elidegenedettségének szellemes és sokoldalú kritikája. Ezzel együtt tény, hogy a szerencsétlen tudat Kierkegaard számára is végső állapot volt; feloldásához a távlatot mérő csalásnak és öncsalásnak tekintette.

Az a művészetfelfogás, amely ezen az alapon létrejön, messzemenőig emlékeztet a negativitás romantikus kultuszára. Ha Hegel a romantikus operával vitatkozva azt követelte, hogy „még a szenvedésben is a panasz édes hangjának kell átszönie és derültté tennie a fájdalmakat”⁴², akkor Kierkegaard erre a művészi személyiség abszolút inkognitójának, a közvetíthetetlenségnek példabeszédével válaszol: „Mi a költő? Szerencsétlen ember, aki mély kínokat rejt szívében, de ajkai úgy vannak formálva, hogy miközben sóhajok és kiáltások hagyják el, úgy hangzanak, mint a szép muzsika. Sorsa hasonló ama szerencsétlenek sorsához, akiket a Phalarisz ökrében lassú tűzön kínoztak, üvöltözésük azonban nem juthatott el türannosz fülébe, hogy rémítse őt, mert számára mindez édes muzsikának hangzott. És az emberek összesereglenek a költő körül, és így szólnak hozzá: Énekelj majd ismét! vagyis: új fájdalmak vágnak gyötörni lelked, és ajkaid mindig olyanok szeretnének lenni, mint eddig; mert a kiabálás pusztán rémítene minket, de a muzsika kedves számunkra. És előlépnek a kritikusok így szólva: Így helyes, így kell lennie az esztétika szabályai szerint. Nos, érthető, hogy a kritikus szakasztott mása a költőnek, csak szívében nincsenek kínok, és muzsika sem hagyja el ajkát. Lásd, ezért inkább lennék dísnópásztor Amagerbrón, kit megértének állatai, semmint költő, kit félreértének az emberek.”⁴³ Az a következtetés, amelyet ebből a tragikomikus szituációból, a modern költői tragikus kommunikálhatatlanságának élményéből Kierkegaard első pillanatra levon, szerfelett prózai. A *Vagy-vagy* egy további példázata érzékeltetni kívánja, hogy „nagy naivitás szükséges ahhoz, hogy elhiggyük, bármit is segít, ha a világhoz kiáltunk, mintha ezzel megváltozna

⁴² G. W. F. Hegel: *Esztétikai előadások*. I. köt. 163. old.

⁴³ S. Kierkegaard: *Írásaiból*. Budapest, 1969. 124. old.

sorsunk". Mert a vendéglőben is hiába szólunk a pincérnek, ilyen meg ilyen ételt rendelve; az vagy nem hallja, vagy nem is akarja meghallani, vagy nem közvetíti a kérést a szakácshoz. „Ettől kezdve sohasem kiáltottam többé.”⁴⁴ Ilyen a Szakadék Nagyszálló atmoszférája, még akkor is, ha öngúny egészíti ki a kétségbeesést.

Van azonban a kierkegaard-i művészetfelfogásnak egy másik, klasszicizáló vonulata is. Az a művészet, amelyet ő maga is klasszikusnak nevez, nem kiabál a világhoz, mert nem megváltoztatni akarja a sorsot, hanem kifejezni. Homéroszi nyugalma, derűsen objektív művészet ez, akárcsak Hegelnél; ám definíciójába ezúttal is beszüremlelenek a hegeli dialektikus historizmussal ellentétes elemek. A klasszikus művészet nagy témái genetikusan Kierkegaard szerint is bizonyos történeti korokhoz kötöttek – Homérosz például a kialakuló antik világhoz, a Faust-monda a keresztény középkor bomlásához tartozik –; maga a művészeti szubsztancia, az esztétikum, amivé e témák bontakoznak, viszont *per definitionem* mitikus: az időtlen emberi sors szimbóluma. Ezzel a későbbiekben fontossá váló megszorítással együtt Kierkegaard a klasszikus művészeti forma hegeli kategóriáját szeretné megvédeni, még azon az áron is, hogy szembefordul egyes Hegel-tanítványok szerinte formalista irányzatot mutató azon kísérleteivel, hogy korrigálják mesterük ítéletét a jelenkor művészietlen voltát illetően. Kierkegaard itt alighanem a Vischer típusú esztétákkal vitatkozik, szemükre vetve, hogy megfelelkeznek az életanyagnak a művészi megformálás feletti elsőbbségéről. Ha ugyanis elismernénk, hogy a művészi teremtő szubjektivitás a legjelentéktelenebb, abszolút költői-etlen témákból is kicsiholhatja a nagy költészet tüzeit, akkor a művészet temploma helyett „a klasszicitás panteonját” építjük fel, „tele klasszikus kacatokkal és apróságokkal”.⁴⁵ Semmi kétség: ez a figyelmeztetés valóban Hegel szellemében fogant; *A szellem fenomenológiája* is rezignánsan állapította meg a modern múzeumokra emlékeztető Panteon korszakáról: „A szobrok most holttetemek, amelyekből eltávozott az éltető lélek, mint ahogy a himnuszok szavak, amelyekből eltávozott a hit; az istenek asztalai szellemi étel és ital nélkül valók, s játékaik és ünnepei nem nyújtják a tudatnak azt az örömrzést, hogy egységben van az isteni lénnel.”⁴⁶ Kierkegaard Hegel múlhatatlan érdemének tudja be, hogy „ismét visszahelyezte jogaiba az anyagot,

⁴⁴ Uo. 127. old.

⁴⁵ S. Kierkegaard: *Entweder-Oder*. Jena, 1911. S. 47.

⁴⁶ G. W. Hegel: *A szellem fenomenológiája*. 382. old.

az eszmét”, az álklasszikus műveket pedig egyszer s mindenkorra „kiűzte a klasszicitás templomából”.⁴⁷

A klasszicitás melletti védőbeszéd ezúttal már az ítélet elhangzása, a „művészeti korszak” lezárulta után mondatott el. Tartalma ezért gyökeresen más, mint a klasszicitás klasszikus teoretikusainál. Kierkegaard elsősorban a negyvenes évek realizmusával szemben védte a klasszikusokat, regresszív pozícióból. *Stádiumok az életúton* című művének idevágó fejtegetései egy klasszikus stílusban épült Grand Hotel Imperial előkelő légkörébe burkolóznak: „Az esztétika büszkén és következetesen állítja: »A betegség nem költői motívum, a költészet ne legyen kórház.« Így helyes. Így kell ennek lennie: csak kontárok használják fel a betegséget esztétikai célokra. »Csakis az egészség szeretetreméltó«, mondja Friedrich Schlegel; és az esztétika álláspontjáról teljességgel igaza van. Ugyanígy kell a költészetnek állást foglalnia a szegénységgel szemben. Hogy távol tartsa magától a nyöszörgést és a rekedt kiabálást, ki kell adnia a dekrétumot: »Csak a gazdagság szeretetreméltó«. A valódi szegényeknek nincs szükségük költészetre.”⁴⁸ A költői anyag és eszme efféle értelmezésének megítélésénél is érvényes mérce a forradalmi demokrácia egykorú kriticismusa; ennél az esztétikánál még a Vischer szabású liberálisok is többet tudtak.

Ugyanakkor azonban kevesebbet is: fogalmuk sem volt a személyiségnek arról a meghasonlásáról, amely Kierkegaard klasszicitás-konceptiójának alapjául szolgált, s amelynek esztétikai konzekvenciáit művei oly szuggesztív erővel érzékeltetik. Már az is figyelemre méltó újdonság, hogy a dán filozófus nem a homéroszi harmóniát állítja a klasszikus művészeti forma középpontjába, hanem azt a művészetet, amelyet Hegel a romantikus forma középpontjának tartott: a zenét. Igaz, Mozart zenéjét, látszólag ebben is Hegellel egyetértésben. Kierkegaard Mozart-kepe azonban gyökeresen új vonásokat mutat. Először is: egyetlen műre redukálódik az életmű, félmegoldássá degradálva még a közvetlen közelben álló testvérműveket is: Kierkegaard egyes-egyedül a *Don Giovanni*-ban tudja felfedezni a klasszikus tökély ismertető jegyeit. Elemzése igen keveset törődik a voltaképpeni zenei forma, egyáltalán a részek szerves totalitását megteremtő esztétikai kompozíció sajátosságaival; figyelme itt is egyedül az anyagra, a fő-

⁴⁷ S. Kierkegaard: *Entweder-Oder*. S. 48.

⁴⁸ S. Kierkegaard: *Stadien auf dem Lebensweg*. Jena, 1914. S. 424–425.

alak teljességgel mitikusnak tekintett személyiségére összpontosul. Don Giovanni a démonikus erejű érzékiség zsenije, a Csábító mint olyan. Lényege az érzéki közvetlenség. Nemcsak abban az értelemben, hogy megnyilatkozásának egyetlen adekvát közege a zene, a csáberejű dallam, s nem a pusztán prózai-reflektált szó, hanem abban is, hogy közvetlenül azonos önmagával. Csak az élvezeti objektumul szolgáló nők közül választ – önmagát, saját erkölcsi személyiségét nem tudja és nem akarja választani. Don Giovanni ilyen módon maga az eleven példa arra, miként szakad ketté az emberben az esztétikai és az etikai szféra. „Az esztétikai egy emberben az, ami által közvetlenül az, ami; az etikai pedig az, ami által az ember az lesz, ami lesz.”⁴⁹ Az egyik az örökkévalóvá lett jelen, a másik az ettől szakadékszerűen elválasztott jövő; az egyik az életélvezet, a másik az önmagunk választása. Aki esztétikailag választ, csupán az élvezetet választja, nem pedig saját autonóm személyiségét; aki etikailag választ, önmagát azon az áron választja, hogy lemond az élet élvezetéről. Így jön létre a „vagy-vagy” tipikus szituációja: „vagy esztétikailag, vagy etikailag kell élni”.⁵⁰ Így értendő a Mozart-zene klasszicitása is: olyan életformát jelenít meg és sugall, melyben az esztétikai műélvezet radikálisan elvágja az életben való erkölcsi helytálláshoz vezető utakat.

Messzire vezetne most megvizsgálni, hogy ez a szellemes elemzés még a mozarti *Don Giovanni*n is erőszakot tesz; egyes alakok zenei megnyilatkozásait (pl. Ottavio és Anna áriáit) eleve negligálja – nem akar tudomást venni a mozarti opera realista típusgazdagságáról és ama típushierarchiájáról, amely Mozartnál mégis az esztétikai és az etikai szféra sokoldalú összefüggésrendszere mellett tanúskodna. Fontosabb megfigyelní, hogy Kierkegaard Mozart-elemzése a késő-polgári korszak esztétikai és etikai problematikájába való nagyon is mély belátáson alapul. Nemcsak a két szféra széthasadásának felismerésében. Nemcsak annak az esztétikailag releváns lehetőségnek a profetikus megsejtésében, hogy eljön egy művészet, amely akarva-akaratlan kilúgozza magából az erkölcsi felelősség minden elemét, amely „tisztá” lesz abban a valóban démonikus vagy szerfőlött köznapian lapos értelemben, hogy „túl van jón és rosszon” (Nietzsche), s megjátszott mélységgel vagy őszintén bevallott felszínességgel csak élvezetet akar szerezni befogadóinak, semmi mást. Profetikusan előrelátta

⁴⁹ S. Kierkegaard: *Írásaiból*. 213. old.

⁵⁰ Uo. 203. old.

Kierkegaard azt is, hogy az etikai elemeitől megtisztított esztétikum a privatizáló egyén szférája, s mint ilyen, szükségképpen kétségbeesést sugall. Ha a művészet az élet reprodukciója, akkor szükségképpen szembetalálja magát az egyén és a nem ama meghasonlásával, amelyet a modern kapitalista viszonyok csak bővítve reprodukálnak. Innen a kétségbeesés, a szorongás életérzése, amely a mozarti opera világából hiányzik ugyan, de megtalálható a modern világ individuumainak lelkevilágában és az ezt reprodukáló művekben. A klasszicitás kierkegaard-i elmélete ennyiben az esztétikum modern problematikáját írja körül.

Kérdés persze, méghozzá a Csernisevskijt megelőző időkben sem teljesen ismeretlen kérdés: beérheti-e a művészet az élet pusztá reprodukciójával? Kimetszheti-e magából a forma végső artikulációs elvéül szolgáló ítéletet, tehát a választást? Kierkegaard profetikus előrejelzésekben gazdag művészetelmélete végső soron az antirealizmust koncipiálja, s nagyon is következetesen: már a *Vagy-vagy*, még inkább a későbbi Kierkegaard-művek elutasítják az etikai alternatívát is. A harmadik – végső – állomás az életúton ezek szerint a vallásosság – modernizált, egyházilag intézményesített formáitól megtisztított formája: mint a magányos individuum vegytiszta bensősége. Ez is triád, ez is kibékülés, de regresszívebb, mint Hegelé valaha is volt. Adorno pontos szavaival: „Mert a gyászból átlépni a vigaszba nem a legnagyobb lépés, hanem a legkisebb.”⁵¹ A fennálló világ valóságos negativitását kritikailag ábrázoló realizmust viszont a lehető legnagyobb távolság választja el a vigaszként funkcionáló művészettől: egy valóságos szakadék. Itt a modern esztétika válaszútja, az igazi „vagy-vagy”. A kierkegaard-i művészetfelfogás jelentősége végső soron abban áll, hogy ezt az alternatívát érzékeltette – akaratlanul is.

⁵¹ Th. W. Adorno: *Kierkegaard. Konstruktion des Ästhetischen*. Frankfurt am Main, 1962. S. 253.

Fordulópontról beszéltünk az imént a Hegel utáni esztétika útjait feltérképezve; fordulatról, melyet egyfelől a plebejus demokrata művészetfelfogás, másfelől a művészet radikálisan irracionalista értelmezése képvisel. A történelem valóságos folyamatainak tükrében az ilyen kifejezések természetesen csak részlegesen jellemzik a valóságos tényállásokat. A fordulópont valójában folyamat – még hozzá egyenetlenül és nem harmonikusan kibontakozó folyamat. Amit Belinszkijről vagy Kierkegaard-ról elmondottunk, az nem bizonyít többet, mint egy korszakváltás jeleinek szemmel látható felhalmozódását; a nevezetes „ugrás” az elmélet egy új minőségébe náluk inkább csak kezdet, semmint „befejezett tény”. A „fordulat” minősítés a szó igazi értelmében azokat az elméleti irányvonalakat illeti, amelyeknek képviselői a társadalmi alapok tekintetében csakúgy, mint kulturális-művészeti orientációjukban következetesen végig gondolták a dolgot. Az 1849 utáni szituációkban erre egyrészt a tudományos szocializmust megteremtő Marx és Engels, másfelől a polgári dekadencia művészet-filozófusai vállalkoztak.

■ MŰVÉSZET ÉS SZOCIALISTA MOZGALOM

Ne költsünk legendákat: a művészet és a forradalmi mozgalom viszonya a történelem tanúbizonysága szerint sohasem volt harmonikus. Az egyik oldalon elfelhőzte a műveltség és a gazdagság évezredes szövetsége, mely a szellemi kultúra egész sor képviselőjét a társadalom-átalakító tett denunciálására ösztönözte. Th. Vischer sokat idézett bonmot-já szerint: „A forradalom történelmet akar *csinálni*, ámde a

csinált történelem nem esztétikus.”¹ S ez a felfogás az esztétikai gondolkodás igazi nagyjaitól sem állt egészen távol. Ismerjük Schiller figyelmeztetését: a harangot – a szellemi kultúra jelképét, az egész emberi lét e zengő szavú szószólóját – óvatos kezeknek kell formába önteniük, különben mindent elönt az izzó érc; s még Goethe is a szerves és folyamatos fejlődés képzetét társította a művészeti alkotáshoz. Aligha minden ok nélkül. Vitathatatlan érvényű történelmi tapasztalat, hogy kultúra csak ott keletkezhet, ahol nemzedékek hosszú sora építi egymásra és egymásba szellemi tevékenységének termékeit, ahol a tudományos felfedezések és a műalkotások folyamatos „termelése” nemcsak agrokultúrát eredményez, hanem szellemi kulturáltságot is – azt, amit Cicero *cultura animi*nek nevezett. Minden kultúra történelmi folyamatosságot feltételez. A múlt nagy gondolkodói azonban ezt a kontinuitást azonosították a szervesség és a spontaneitás fogalmával, s így – akarva vagy nem akarva – tagadták a világmegforgató forradalmi tevékenységet, egyáltalán a történelmi diszkontinuitást is.

A másik oldalon a lázadó plebejusok is jól tudták, hogy a műalkotások létrehozásához és élvezéséhez szabad időre van szükség; a szabad idő pedig előfeltételezi a munkaidőt. Nem csoda, hogy az élet anyagi és szellemi javaiból kisemmizettek oly gyakran meggyűlölték a művészeti kultúrjavak élvezőit, sőt magát a művészetet, ezt az „ördögi luxust” is. A hellénizmus és a korai kereszténység idejében csakúgy, mint a feudális középkorban aszketizmus jellemezte a lázongó néptömegek ideológiáját. Elég, ha a korai egyházatyák művészetellenességére, a Savonarola vezette firenzei *popolo minuto* képromboló dühére gondolunk, vagy akár az angol puritánokra, akik lerombolták a színházakat, és ostorral kergették ki a színészeket. Rousseau, a plebejus aszkézis ideológiai védőszentje, kezdettől fogva élesen kritizálta a kulturális fejlődés ellentmondásait, s ez a kritika – láthattuk – még Piszarevnél is művészetellenes hangsúlyokat hordoz.

Mihail Lifsic meggyőzően vonja le e történelmi tényállásból a következőt: „A forradalom és a kultúra egybeolvadása a legnagyobb mértékben ellentmondásos folyamatként indult meg.”² A „művészeti korszakot” követő évtizedekben talán Heine, a költő élte át ezt az ellentmondásosságot a legmélyebben. A *Lutetia* „politikai vallomás-

¹ Idézi M. Lifsic: *Marx és az esztétika*. Budapest, 1966. 189. old.

² Uo. 192. old.

nak” szánt Utószavában (1855) kimondja, hogy a jövő a kommunizmusé – a régi társadalom nem kerülheti el méltó sorsát, az osztály-antagonizmusból következő bukást. Ám e vallomást Heine nem titkolt aggodalommal mondja ki: attól tart, hogy „a győzelmes proletariátus pusztulással fenyegeti verseimet, s azok sírba szállnak majd az egész, régi romantikus világgal együtt – a *Dalok könyvének* lapjaiból a kommunista világ szatócsa staniclit csavar majd, hogy kávé vagy dohányt töltsön bele a jövőendő vénasszonyainak”.³ Önirónia enyhíti itt a szorongást, s végkövetkeztetésében a költő a kommunizmus pártját fogja. De ekkor sem felhőtlen derűlátással: „... már régen kimondatott az ítélet a régi társadalom fölött. Teljesedjék megérdemelt sorsa! Hát rombolják le ezt a régi világot, amelyben elpusztult az ártatlanság, amelyben olyan pompásan virult az önzés, amelyben az ember kizsákmányolta embertársát! Dúlják csak föl fenekestül ezeket az álszentül átmázolt sírokat, ahol a hazugság és a kiáltó méltánytalanság trónolt! S áldott legyen a szatócs, aki egykor majd staniclit sodor verseimből, hogy kávé vagy dohányt töltsön bele a szegény, derék öregasszonyoknak, akiknek mostani igazságtalan világunkban talán le kellett mondaniuk az ilyen kellemetességekről – fiat iustitia, pereat mundus!”⁴

Bármilyen tiszteletreméltó is Heine választása, a forradalmi mozgalom és a művészeti kultúra szövetsége nála is inkább csak szubjektív óhaj. Más okokból ugyan, de ugyanilyen elvont eszmény marad az utópista szocialisták fantáziadús elképzelése az elidegenedésmentes jövő művészetéről, vagy ahogyan régebben ironikusan mondták: a jövő zenéjéről. Természetesen ezekben az elképzelésekben gondolati erő feszül: a szocialista eszme ereje. Legfőbb értékük, hogy nem tekintik feloldhatatlan végzetnek a művészet és a dolgozó tömegek meg hasonlását, ellenkezőleg: ha nemegyszer naivan is, de teljes meggyőződéssel tesznek hitet munka és élvezet, alkotás és befogadás, magas művészet és köznép egymásra találásának lehetősége és szükség szerűsége mellett. Fourier például magabiztosan jósolja meg amaz új típusú opera kialakulását, amelyben megszűnik a hivatásos művészet és a pusztán hallgatói magatartás kettőssége, amelyben a „közreműködők hatalmas tömege” a legmagasabb művészi színvonal elérését teszi lehetővé; a falanszterek legkisebb kantonjának is nívósabb

³ Heine: *Versek és prózai művek*. II. köt. Budapest, 1960. 424. old.

⁴ Uo. 424–425. old.

operája lesz, mint az egykorú párizsi, londoni vagy nápolyi operaház.⁵ Ugyanez a magabiztosság sugárzik Liszt Ferenc nevezetes szavaiból, amelyekkel – a Lamennais-féle vallásos szocializmus szellemében – a jövő zenéjét próbálja jellemezni: „Egy merőben új zenét kell életre hívni. Ám legyen ez a zene, amelyet más elnevezés híján humanisztikusnak keresztelhetnénk el, áhítatkeltő, erőteljes és hatékony, kolosszális méretekben egyesítse magában a színházat és a templomot, ugyanakkor legyen egyszerre drámai és szent, pompába feslő és egyszerű, ünnepélyes és komoly, tüzes és féktelen, viharos és nyugalmas, tiszta és bensőséges . . .” És itt a zene reformjának terve átcsap a zene forradalmi-szociális küldetésének meghirdetésébe: „A Marseillaise, amely a hinduk, a kínaiak és a görögök minden csodálatos mondájánál jobban bebizonyította a zene erejét, a Marseillaise és az emberiség többi gyönyörű szép szabadságdala megborzongatóan káprázatos előfutára ennek a zenének . . . Igen, úgy van, számúzzuk a kételyt: nemsokára föl fognak harsanni a mezőkön, az erdőkben, a falvakban, a külvárosokban, a gyárak csarnokaiban és a városok belsejében ezek a nemzeti, erkölcsi, politikai és vallásos érzelmektől áradó dallamok, dalok és himnuszok, amelyeket a nép számára fognak költeni, amelyeket . . . munkások, napszámosok, kézművesek, a nép ifjai és lányai, férfiai és asszonyai fognak énekelni.”⁶ Az utópikusan kiszínezett jövő képe mindazonáltal itt sem tudja teljesen eltüntetni a szocialista mozgalom és művészet viszonyának töréseit. A két véglet az utópista szocialisták művészetfelfogásában is reprodukálódik: a jelen művészetét vagy a romantikus szabványok szerint képzelik el, vagy az ismert aszketizmus szellemében „megrendszabályozzák”. Már Saint-Simon követelte, hogy a művészet adja fel autonómiáját, s váljék a reformmozgalom propagandistájává; Proudhon pedig a tematikailag-eszmeileg elkötelezett, irányzatos művészet előjogai mellett tört lándzsát – a dekadens-öncélú művészet rovatába utalva minden egyebet.

Lifsic ebben az összefüggésben mutatta meg a marxizmus *tertium daturának* egyetemes művelődéstörténeti jelentőségét. „Marx személyiségének világtörténeti jelentősége éppen abban áll, hogy egyesíti a két fő vonalat, amelyeken az új, valóban emberi társadalom előkészítette fejlődését. Marx ugyanolyan mértékben utóda Spinozának, Leibniznek, Hegelnek, amilyen mértékben folytatója Spartacus, Mün-

⁵ Vö. *A szocialista realizmus*. Budapest, 1970. I. köt. 66. old.

⁶ F. Liszt: *Gesammelte Schriften*. Leipzig, 1880. Bd. II. S. 55–57.

zer és Babeuf ügyének is . . . Marx felfedi a kultúra világa és a közvetlenül dolgozó osztályok közötti ellentmondás okait és fejlődését, megokolja, hogy miért kell a kommunista mozgalomnak szükségképpen szövetkeznie a tudománnyal és a művészettel.”⁷

■ MARXIZMUS ÉS ESZTÉTIKA

Ha ezek után a marxi életmű esztétikatörténeti jelentőségét akarjuk meghatározni, előbb válaszra vár az a kérdés: milyen alapon beszélünk marxista esztétikáról? Végtere is a marxizmus klasszikusai tudvalevően nem voltak esztéták. Életüket a tudományos szocializmus kidolgozása, a szocialista forradalom eszmei és politikai előkészítése, szervezése és a szocialista építés megindításának gigászi munkája töltötte be. Egyikük sem jutott hozzá, hogy a művészetelmélet szakkérdéseiről összefüggően és ugyanolyan alapossggal írjon, mint például a politikai gazdaságtan, a forradalmi gyakorlat vagy a filozófia problémáiról.

E kérdéseknek külön nyomatékot ad az a körülmény, hogy a marxizmus ellenfelei gyakran még ma is szkeptikusan beszélnek a marxilenini esztétikáról. A polgári felfogás szerint az esztétika alapkérdéseire bajosan lehet felelni a dialektikus materializmus, a marxista társadalom- és történetfelfogás alapján. Emellett már a II. Internacionálé korában felleptek olyan munkásmozgalmi teoretikusok is, akik ugyan Marx követőinek tartották magukat, gyakorlatilag mégis kétségbe vonták a marxista esztétika lehetőségét és szükségességét. Napjaink ideológiai küzdelmei arról tanúskodnak, hogy a közvetlen vagy közvetett negligálás álláspontja szüntelenül újratermelődik. Ma sem vesztette el aktualitását a marxista esztétika létét illető kérdés.

Megválaszolása, már ami a pusztá létezés általánosságát illeti, természetesen nem igényel különösebb elméleti erőfeszítést. Könnyű belátni, hogy a marxista esztétika fogalma két vonatkozásban minden bizonnyal használható. Esztétikatörténeti vizsgálódásaink során megbizonyosodhattunk arról, hogy milyen szoros összefüggés van az esztétikai koncepciók és megalkotóik filozófiai-világnézeti alapállása között. Ez természetes is: szervesen következik az esztétika filozófiai tudomány voltából. Azt is tudjuk, hogy a művészetelméletnek csaknem vala-

⁷ M. Lifsic: *Marx és az esztétika*. 193–194. old.

mennyi klasszikus alkotása filozófiai rendszereken belül fejlődött ki, hosszú ideig éppenséggel alig megkülönböztethető egységet alkotva velük. Ezt a kapcsolatot egészen a polgári világkép darabokra törésének, dezintegrálódásának koráig nem bontotta meg az esztétika önálló tudománnyá válásának folyamata sem. Mindenekelőtt ebben az egészen általános értelemben kijelenthetjük, hogy a marxista filozófia, a dialektikus és történelmi materializmus elmélete és módszere nemcsak alkalmazható a művészetfilozófia tudományára, hanem feltétlen és lényeges hatást is kell gyakorolnia. Ily módon, mint a társadalomtudományok minden területén, az esztétikai elméletben is forradalmi fordulat Marx és Engels fellépése: mindazok a problémák, amelyekkel a mechanikus materialista és az idealista szemlélet évszázadokon át csak félsikerekig jutva birkózott, a marxi elmélet vívmányainak birtokában potenciálisan megoldhatókká váltak. Ez a marxista esztétika fogalmának első, legkézenfekvőbb értelme.

Másrészt ha elismerjük is, hogy sem Marx, sem Engels, sem Lenin nem volt a művészetelmélet szakembere, ez a megállapítás lényeges kiegészítésre szorul. Mert ha nem volt is idejük és módjuk, hogy rendszeres formában kifejtsék a művészetről vallott felfogásukat, másfelől közömbösek sem voltak a művészet iránt. Éppen ellenkezőleg. Élénk érdeklődésüknek egyik motívuma tudásuk egyetemességében, hallatlanul nagy műveltségükben rejlett. De még inkább abban, hogy felismerték az irodalom, a művészet roppant ember- és társadalomformáló erejét, s ezt sokoldalúan, kiváltképp a proletariátus forradalmi osztályharcával összefüggésben értékelték. Nem meglepő tehát, hogy írásaik, leveleik és egyéb megnyilatkozásaik oly gazdagok a művészetekre vonatkozó, sőt közvetlenül is elméleti-esztétikai utalásokban. Alkalmi megjegyzéseiknek vagy rövidebb-hosszabb elemzéseiknek jellege persze esetenként más és más. Hiba lenne őket eredeti összefüggéseikből önkényesen kiragadni, dogmatikusan kezelni, a bennük megfogalmazott konkrét állásfoglalást azonnal a cáfolhatatlan tudományos alapigazság rangjára emelni. De nem kisebb hiba nem látni, hogy e konkrét állásfoglalások szervesen összefüggnek egymással. Egyszer valamelyik kedvenc írójuk valamelyik művét említik meg, rögtönözve és utalásszerűen, máskor a munkásosztály érdekeivel ellentétes írói álláspontot bírálnak, megint máskor összefüggően vagy esetleg csak érintőlegesen, de az esztétika egy-egy alapproblémájával foglalkoznak. E töredékes megjegyzésekből mégsem hiányzik az egység. Átgondolt művelődésfilozófiai és esztétikai felfogás húzódik végig bennük. Ebben

a második értelemben még több joggal mondhatjuk, hogy létezik marxista esztétika: alapvonásai már a klasszikusok műveiben kirajzolódnak előttünk, s lehetővé teszik az esztétikai eszmék egységes rendszerének kidolgozását.

E lehetőség természetesen nem valósulhatott meg egy csapásra, sőt még felismerése is viszonylag hosszú ideig váratott magára. Ezt a különös helyzetet csak részben teszi érthetővé, hogy Marx és Engels nem írt önálló könyvet vagy tanulmányt az esztétika kérdéseiről. (Marx tervezett ugyan egy nagyobb tanulmányt egyik legkedvesebb írójáról, Balzacról, e terv azonban alapvető műve, *A tőke* nagyszabású munkája miatt nem valósulhatott meg.) Súlyosabban esik a latba az, hogy a II. Internacionálé reformistái, akik Marx és Engels művét elvont gazdaságtani doktrínának tekintették, nem vették maguknak a fáradságot, hogy a marxista világnézet megalapítóinak esztétikai nézeteit összegyűjtve rekonstruálják azt a ténylegesen létező rendszert, melynek körvonalai a két klasszikus írásaiból világosan kirajzolódnak. S ez a helyzet még a Nagy Októberi Szocialista Forradalom után sem változott meg egyetlen varázsütésre. A húszas években befolyásos vulgáris szociológiai iskola egyes képviselői a Szovjetunióban még azt állították, hogy a marxista esztétikát teljesen újonnan kell megalkotni, mert Marx és Engels művei még támpontokat sem nyújtanak az esztétikai kutatás számára.

Ilyen körülmények között sokáig általános lehetett az a vélemény, hogy Marx és Engels elszórt esztétikai megjegyzései teljességgel szubjektív ízlésüket, átgondolatlan, rögtönzött véleményüket tükrözik csupán; egyesek meg éppenséggel azzal kísérleteztek, hogy kimutassák: e gondolataik ellentmondanak a történelmi materializmus alapételeinek. S hogy a megjegyzések mögött rejlő rendszer rekonstrukciójának hiánya ugyanakkor lehetővé tette, hogy egyesek tévesen, önkényesen értelmezzenek kiragadott citátumokat, arra elég egyetlen példa: volt, aki Marxnak abból a kijelentéséből, hogy a vasút és a fonógép korszakában anakronisztikus volna a görög eposz feltámasztása, a klasszikus művészet alkotásai „elavulásának” koncepcióját, egyáltalán a modernista elképzelések igazolását vélte kiolvashatni.

Csak a harmincas években indult meg Marx és Engels esztétikai rendszerének alapos, tudományos igényű tanulmányozása. E téren úttörő munkát végzett Mihail Lifsic, aki 1931-ben elsőnek kísérelte meg a marxi művészetelmélet alapjainak összefoglalását, hatalmas, reprezentatív gyűjteményt állítva össze a két klasszikus esztétikai

vonatkozású írásaiból (ennek legteljesebb kiadása 1957-ben Moszkvában jelent meg, majd annak alapján *Marx – Engels Művészetről, irodalomról* címmel 1966-ban gazdag magyar nyelvű válogatás került kiadásra).

A kibontakozó kutatás mindenekelőtt az esztétika vonatkozásában is teljességgel igazolta azt az ismert lenini tételt, hogy a marxizmus nem az emberi gondolkodás fejlődésének széles országútjától távol eső vidéken, az európai kultúrának mintegy a periferiáján alakult ki, hanem jogos – sőt: hovatovább egyetlen jogos – örököse mindazon értékeknek, amit az európai gondolkodás több mint kétezer éves fejlődése felhalmozott. Lenin szavai az igazi proletárkultúráról teljes mértékben érvényesek az esztétikai elméletre mint a művészeti fejlődés filozófiai-elméleti összegezésére is: „A marxizmus mint a proletariátus forradalmi ideológiája azáltal tett szert világtörténelmi jelentőségre, hogy korántsem vetette el a polgári korszak igen becses vívmányait, hanem ellenkezőleg, magáévá tette és feldolgozta mindazt, ami az emberi gondolkodás és kultúra több mint kétezer éves fejlődésében értékes volt.”⁸ Másrészt az is bebizonyosodott, hogy a marxi gondolat a művészetfelfogás területén is több, mint az esztétikai tudomány történeti fejlődése során felhalmozott teoretikus értékek egyszerű átvétele vagy akár új szintézisben megvalósult összegezése. Ebben a vonatkozásban joggal beszélhetünk korszakos fordulatról, egy tudomány gyökeres forradalmáról.

Mindamellet ez a megállapítás sem ad igazán kielégítő választ a bevezetőben felvetett kérdésünkre. Mert túl a lét vagy nemlét hamleti kérdésén, amely a marxista esztétikai felfogás lehetőségét illetően már eldöntetett, máig is fennmaradt a nem kevésbé súlyos probléma: az értelmezése. Lenin már 1913-ban Marx tanításának „történelmi sorsfordulóiról” beszélt. Nem a vulgáris-evolucionista történetírás szellemében, nem azt a közhelyet ismételve, hogy mint mindennek, a marxizmusnak is „van történelme”. Lenin arról beszélt, hogy a párizsi Kommüntől az 1905-ös orosz forradalomig tartó periódus, a II. Internacionálé korszaka a legális térnyerés és az ezzel összefüggő reformista illúziók időszaka volt a mozgalom történetében, amelyet 1905 után szükségképpen felváltott egy új, világméretű forradalmi összecsapásokat hozó korszak – ez pedig felújítja, illetve a változott viszonyoknak megfelelően továbbfejleszti a marxi tanítás eredeti forra-

⁸ Lenin *Művei*. 31. köt. Budapest, 1951. 322. old.

dalmi alapelveit. Ehhez hozzátehetjük, hogy ilyen sorsfordulók a marxi tanítás további történetéből sem hiányoznak. Gondoljunk mindennek előtt az 1917-es Nagy Októberi Szocialista Forradalomra, s vele kapcsolatban arra a lenini elvre, hogy az imperializmus viszonyai között a lánc a leggyengébb ponton szakadhat el, majd arra a tapasztalatból levont következtetésre, hogy a szocializmust egyetlen országban is fel lehet építeni, számolva a gazdasági elmaradottság megszüntetésének külön gondjával is; de gondoljunk a fasizmus előretörésének és katonai vereségének, a második világháború után a szocialista világrendszer létrejöttének és fejlődésének tényeire és a velük kapcsolatos problémákra – megannyi újabb sorsfordulat a marxi-lenini elmélet történetében is. Az alkotó marxizmus e sorsfordulatokban mindenkor úgy született újjá, hogy az 1913-as lenini figyelmeztetés szellemében kétirányú mozgást végzett: vissza, a klasszikusok eredeti tanításához, és előre, a konkrét helyzet konkrét elemzése, az új helyzetből adódó új következtetések levonása felé. Ahol ez a kettős mozgás elakadt, ott az ideológiai harcok belső logikája szerint is előtört és elhatalmasodott a dogmatizmus és a revizionizmus egymásból élő, egymást erősítő polarizációja.

A marxi esztétika története nem választható le a mozgalomnak e nagy sorsfordulókkal teli fejlődési folyamatáról. Létezik-e marxi-lenini esztétikai felfogás? E kérdésre mindennek előtt a történeti konkretizáció készíti elő a kielégítő választ: tisztázni kell, melyik korszak esztétikájáról van szó: az I. vagy a II. Internacionálé, az 1917-es Nagy Októbert előkészítő és beteljesítő leninizmus, az antifasiszta harc vagy a mai bonyolult világhelyzet talaján fakadt művészetfelfogásról-e. Ez a történeti konkretizálás nem a relativizáló székspszizt, nem is az irányzatok „pluralista” együttélésének rezignált tudomásulvételét szolgálja; feladata inkább az, hogy az elméleti értékek felhalmozódási folyamatáról – erről a nem egyenletesen, de mégis előrehaladó folyamatról – történetileg hű képet adjon.

A marxista esztétika története: elméleti értékeknek viták és harcok tüzeiben megvalósuló felhalmozódási folyamata. Ezt az akkumulációt külön is bonyolítja, hogy a művészetelméletnek a marxizmusban sem lehet a művészeti gyakorlattól elkülönült élete; különben spekulatív doktrínaként önmagát ítélné elszáradásra, tehát halálra. Egész története bizonyítja, hogy megjósolta egy új szocialista-humanista művészet kialakulását, figyelmesen kereste az új művészeti kultúra csírait, ápolta friss hajtásait, s miután a regény vagy a tömegdal, a film vagy

a líra területén valóban kivirágzott az új, az elmélet nem érezte rangján alulinak, hogy feldolgozza, s ha kell – önkritikus korrekciókkal korábbi feltevésein – általánosítsa a művészeti gyakorlat tényeit. Így jött létre és így fejlődött tovább – szüntelen önkorrekciós, kritikai és önkritikai tevékenység eredményeként – a szocialista realizmus elmélete. Egyenetlen folyamatban: hol az „irodalomközpontúság”, hol a konzervatív normativitás, hol a fellengzős avantgardizmus fékezte az elmélet kíváncsiságát. Az elmélet persze ma sem lezárt; nyitott kell hogy maradjon a jelen és a jövő minden igazi művészeti értékének befogadására és elméleti asszimilációjára. Itt is elmondhatjuk, hogy a marxista esztétikának van világnézetileg-módszertanilag értelmezendő gondolati törzsanyaga – ha erről lemondana, a „marxista” jelzőről is le kellene mondania. Története mindamellett szükségképpen nyitott: prekonceptiók nélkül, fogékonyan figyeli és támogatja azt az újat, amelyet az emberi nem humanizálását előmozdító művészeti gyakorlat a jelenben produkál és a jövőben produkálni fog.

■ MARX A VALÓSÁG ESZTÉTIKAI ELSAJÁTÍTÁSÁRÓL

Szerves folytonosság és ugrásszerű minőségi változás dialektikája jellemzi mindenekelőtt az esztétika alapproblémájának megfogalmazását és megoldását, a valóság esztétikai elsajátításának koncepcióját, ahogyan ezt a dialektikus materializmust kidolgozó fiatal Marx műveiből rekonstruálhatjuk.

Az alapvető gondolat már Hegelnél felmerült: ő a művészet alapvető formatörvényeit ama történeti folyamatba ágyazva igyekezett vizsgálni, amelyben az önmagától elidegenedett szellem újra birtokába veszi eltárgyasult termékeit. Habár spekulatív formában, itt már feldereng az a belátás, hogy a művészet a világ emberi elsajátításának egyik sajátos módja. Amikor a fiatal Marx energikusan leszámolt a hegeli spekulatív szemléletmóddal, ehhez lényeges eszmei segítséget kapott a feuerbach materializmustól. Közismert tény, hogy Feuerbach nyomán jutott el ama fetisizmus bírálatához, amely a vallásos gondolatvilágot éppúgy áthatja, mint a vele kompromisszumra lépő gondolatrendszereket, köztük a hegeli filozófiát is. Kevésbé köztudott, hogy a fiatal Marx kritikai pozíciójának kialakulásában komoly szerepet játszottak bizonyos esztétikai tanulmányok is. Lifsic filológiai módszereket is felhasználó kutatásai felderítették, hogy Marx a negy-

venes évek elején egy esztétikai traktátus megírásához gyűjtött anyagot; ez feuerbach-i szellemben fogalmazta volna újra a görög és a keresztény művészet, a klasszikus és a romantikus művészeti forma hege-
li megkülönböztetését. Az alapgondolat minden valószínűség szerint az a felismerés lett volna, hogy a klasszikus művészet lényege az ember terem-
tő erejének apoteózisa, más szóval a voltaképpeni szépség, amelynek termőtalaja a szabad, organikus társadalmi élet; a kereszt-
tény kor művészete ezzel szemben a magányos kreatúra szorongásából kel életre – lényegi ismérve a fetisiztikus szemlélet, amely önkénye-
sen deformálja a természet és az emberi test formáit, hogy a formátlan anyagot, a pusztta mennyiséget, az ifjúhegelianusok esztétikai termi-
nológiájával: a fenségest juttassa uralomra. A gondolatmenet nem hagy kétséget: Marx a fenti értelemben vett klasszikus művészetet tekintette olyan művészetnek, amely valóban a világ emberi birtok-
bavételét szolgálja, a keresztény művészetet – és tiszta formában ter-
mészetesen magát a kereszténységet, egyáltalán a vallásos világnéze-
tet és világérzést – viszont olyannak, amely a maga fetisiztikus szem-
léletmódjával az elidegenedettséget reprodukálja-rögzíti. Az antik-
vitas és a modern kor, a citoyen-létet tükröző mérték és a burzsoá-
létet tükröző mértéktelenség, a „szép” és a „fenséges” művészet megkülönböztetése így szervesen összefügg a Hegeltől kritikai korrek-
túrákkal átvett elsajátítás-koncepció alapelveivel.

Mindez az első pillanatra nem más, mint hege-
li és feuerbach-i gondolatok egyszerű összekapcsolása. Valójában azonban már a fiatal Marx művészetfelfogásában feltűnik egy radikálisan új mozzanat, amely valóságos mivoltában sem a hege-
li idealizmusban, sem a feuerbach-i materializmusban nem jutott és nem is juthatott szóhoz: a tár-
sadalmi gyakorlat mozzanata. Az 1845-ben megfogalmazott *Feuer-
bach-tézisek* félreérthetetlenül utalnak erre. Már az első tétel kimond-
ja mindenféle metafizikus materializmus ama fő fogyatékoságát, hogy a tárgyat, a tárgyi világot csak a szemlélet formájában fogja fel, elté-
rően az idealizmustól, amely viszont felismeri a gyakorlat szerepét a valóság megismerésében, de korlátolt, elvont formában, pusztán szelle-
mi aktivitásként. Marx ezt a világnézetileg hibás alternatívát a dia-
lektikus materializmus kidolgozásával haladta túl. S hogy materializ-
mus és dialektika egyesítése nemcsak teoretikus általánosságban felté-
telezte a gyakorlat világnézetileg perdöntő mozzanatának felfedezé-
sét, hanem a valóságos társadalmi-történeti gyakorlat síkján is, és mindenekelőtt ezen a síkon, arra a legutolsó Feuerbach-tétel figyel-

meztetett a legnagyobb eréllyel: „A filozófusok a világot csak különbözöképpen *értelmezték*; a feladat az, hogy *megváltoztassuk*.”⁹ A marxista filozófia, a dialektikus és történelmi materializmus azzal teremtett elhatároló fordulatot a filozófia és a többi társadalomtudomány fejlődésében, hogy a forradalmi proletariátus világtörténelmi küldetésének felismerésére épült. Ez a felismerés, a társadalmi gyakorlat lényegének megértése tette lehetővé a következetesen tudományos szemléletmód érvényesítését a történelem fejlődéstörvényeinek vizsgálatában, s végső soron ezen az alapon vált lehetségessé az esztétikai tudomány alapkérdéseinek helyes feltevése és következetesen tudományos megoldása is.

A társadalmi gyakorlat kategóriájának alapulvétele először is megoldhatóvá teszi az esztétikum lényegének, az esztétikai objektivitás és szubjektivitás kapcsolatának problémáját, azt a kérdést, amely előtt – mint láttuk – az esztétikai gondolkodás legjobbjai is visszatorpantak. Minden materializmus joggal hangsúlyozza, hogy az emberi létnek megsemmisíthetetlen természeti alapjai vannak: természet nélkül nincs emberi élet, nincs társadalom. Ez a felismerés az esztétikum lényegének marxi értelmezésében is fontos szerepet játszik; Marx is ebben az értelemben hangsúlyozza például *A politikai gazdaságtan bírálatához* c. művében, hogy az arany és az ezüst esztétikai mivolta szervesen összefügg a fémek bizonyos természeti tulajdonságaival (ritkaságuk és lágyságuk miatt alkalmatlanok arra, hogy szerszámokat készítsenek belőlük, s így igazi használati értékkel rendelkeznek; egyéb tulajdonságaik – elsősorban sajátos fényvisszaverő képességük – „a pompa, a dísz, a fény, az ünnepi szükségletek természetadta anyagává, röviden a felesleg és gazdagság pozitív formájává teszik őket”).¹⁰ Lényege szerint az esztétikum mégsem természeti, hanem társadalmi objektivitás: az arany és az ezüst esztétikai mivolta is csak a társadalmi gyakorlat összefüggésrendszerébe helyezve érthető meg. Marx ebben a rendszerben mindenekelőtt a természeti erőkre vissza nem vezethető esztétikai szubjektivitás jelenlétét emeli ki. A színérzék, amely az arany és az ezüst esztétikumát észleli, s melyet Marx „a szépérzék leginkább közkeletű formájának”¹¹ nevez, minden természeti előfeltételével együtt nem természetadta pszichikai adottság, hanem a valóságos termelési folyamatban, egyáltalán a társadalmi-

⁹ Marx–Engels *Művei*. 3. köt. 10. old.

¹⁰ Marx–Engels *Művei*. 13. köt. Budapest, 1965. 118. old.

¹¹ Uo. 119. old.

történeti gyakorlatban kialakult emberi képesség, az ember sajátos „lényegi erőinek” egyik eleme. Az 1844-ből származó *Gazdasági-filozófiai kéziratok*ban ezen az alapon vázolja fel Marx az objektív valóság tevékeny emberi elsajátításának esztétikai formáját: „... a társadalmi ember *érzékei más* érzékek, mint a nem-társadalmi; csak az emberi lény tárgyilag kibontakozott gazdagsága által képződik ki és részben csak ezzel jön létre a szubjektív *emberi* érzékeség gazdagsága, a zenei fül, a forma szépsége iránt fogékony szem, egyszóval emberi élvezetekre képes *érzések*, olyan érzékek, amelyek *emberi* lényegi erőkként igazolódnak. Mert nemcsak az öt érzék, hanem az úgynevezett szellemi érzékek, a gyakorlati érzékek is (akarat, szeretet stb.), egyszóval az *emberi* érzék, az érzékek emberi volta csak a *maga* tárgyának létezése által, az *emberiesült* természet által van. Az öt érzék *kiképződése* az egész eddigi világtörténelemnek munkája”.¹²

Az esztétikai élvezet tárgyát alkotó szép ilyen értelemben csakis azon a művelődéstörténeti fokon tárgyasul az emberiség számára, amikor az ember már viszonylagos szabadságra tett szert a külvilág gyakorlati elsajátításának folyamatában, amikor bizonyos feltételeket már teremtett ahhoz, hogy úrrá legyen az életének létalapját alkotó természetén, valamint a társadalmi viszonyok által kiformált „második” természetén, saját emberi természetén. Marx igen szemléletesen világítja meg a szépérzék, az esztétikai fogékonyság kialakulásának legfőbb anyagi-társadalmi feltételét: „Az *érzéknek*, amely a nyers gyakorlati szükséglet foglya, csak *korlátolt* értelme is van. A kiéhezett ember számára nem egszisztál az étel emberi formája, hanem csak ételként való elvont létezése; éppúgy elé kerülhetne a legnyersebb formájában, s nem lehet megmondani, miben különbözik ez a táplálkozási tevékenység az *állati* táplálkozási tevékenységtől. A gondterhelt, szükséglettel bíró embernek nincs érzéke a legszebb színjáték iránt sem; az ásványárus csak a kereskedelmi értéket látja, de nem az ásvány szépségét és sajátságos természetét; *nincs mineralógiai* érzéke...”.¹³ Valóban: a természet idegen erőinek kiszolgáltatott, elemi szükségleteit csak roppant nehézségek leküzdésével kielégítő ember képtelen arra, hogy a természetben és a tárgyi világban bárminő szépséget fedezzen fel. A természet itt még idegen és ismeretlen, tehát félelmetes hatalom, a tárgyi világ pedig emberi tevékenységek

¹² K. Marx: *Gazdasági-filozófiai kéziratok 1844-ből*. Budapest, 1962. 73. old.

¹³ Uo.

és szenvedések küzdőtere, de igen kevésbé az ember otthona. Paradox igazság: a természet szépsége a pusztán természeti lényként létező ember számára nem létezik.

Marx idézett gondolatai kulcsot adnak a szépség voltaképpeni genezisének megértéséhez.¹⁴

Az ember, ez az anyagi-természeti lény, aki mint élőlény a természet része marad, speciális, csak rá jellemző élettevékenységgel rendelkezik: munkát végez, munkaeszközök közbeiktatásával termel, hogy létét fenntartsa, alapvető anyagi szükségleteit kielégítse. A munka ilyen módon – *A tőke* meghatározása szerint – „mindenekelőtt olyan folyamat, amely ember és természet között megy végbe, amelyben az ember saját tetteivel közvetíti, szabályozza és ellenőrzi a természettel való anyagcseréjét”.¹⁵ E folyamat két irányban hat fejlődésére. Egyrészt átalakul általa az ember környezete: az idegen természet emberivé tett természetté válik, a környező tárgyak egyre inkább az ember lényegi erőinek (szükségleteinek, képességeinek stb.) eltárgyasulásai-ként funkcionálnak, s így lehetővé válik, hogy az ember a saját környezetében, az önmaga által átalakított, a termelőtevékenysége révén produkált külvilágban önmagát, saját emberi lényegének erőit szemlélje és élvezze. Másrészt maga az emberi természet is átalakul. Miközben ugyanis az ember „hat a rajta kívül álló természetre és megváltoztatja azt, egyúttal megváltoztatja saját természetét. Kifejleszti a benne szunnyadó képességeket, és saját uralma alá hajtja erői játékát”.¹⁶ Így a termelés a szükségleteket és kielégítésük módját, az egyre fejlettebb képességeket is kitermeli; a külvilág emberivé tételének folyamatában egyre inkább differenciálódnak és kifinomulnak a szellemi tevékenység különböző fajtái, egyre újabb és újabb képességek felhalmozódása révén kibontakozik az emberi tudat és öntudat.

Láttuk, hogy az objektív valóság tevékeny elsajátításának és az emberre mint társadalmi lényre jellemző „második természet” kiformalódásának ebben a világtörténeti folyamatában jött létre a szépérzék, az esztétikai fogékonyság. De ugyanez a folyamat teremtette meg a voltaképpeni esztétikai tárgyat is. Marx az esztétikum keletkezésének ezt az objektív oldalát is pontosan elemezte. Megállapítja,

¹⁴ Az itt vázolt gondolatmenet az „emberi lényeg” marxi fogalmának Márkus Györgytől származó rekonstrukciójára támaszkodik. Vö. *Marxizmus és „antropológia”*. (Budapest, 1966.)

¹⁵ Marx–Engels *Művei*. 23. köt. Budapest, 1967. 168. old.

¹⁶ Uo.

hogy az ember mint nembeli lény, mint az emberi nem reprezentánsa – éppen annak következményeként, hogy önmagát saját munkájával teremti meg – élettevékenységének tudatos voltában is különbözik az állatvilágtól. („A tudatos élettevékenység különbözteti meg az embert közvetlenül az állati élettevékenységtől. Éppen csak ezáltal nembeli lény az ember. Vagyis éppen csak azért tudatos lény, azaz azért tárgy a számára a saját élete, mert nembeli lény. Tevékenysége csak ezért szabad tevékenység.”¹⁷) Mármint a tudatos emberi élettevékenység az ember mint nembeli lény számára antropológiai jellegzetességgé teszi a szabadságot és az egyetemességet. Idézzük itt részletesen Marx nagy jelentőségű fejtegetését: „*Egy tárgyi világ* gyakorlati létrehozása, a szervetlen természet *megmunkálása* az embernek mint tudatos nembeli lénynak az igazolódása, azaz egy olyan lényé, amely a nemhez mint saját lényegéhez, vagyis magához mint nembeli lényhez viszonyul. Bár az állat is termel. Fészket, lakásokat épít magának, mint a méh, a hód, a hangya stb. Ámde csak azt termeli, amire közvetlenül a maga vagy kicsinye részére szüksége van; egyoldalúan termel, míg az ember egyetemesen termel; az állat csak a közvetlen fizikai szükséglet uralma alatt termel, míg az ember még a fizikai szükséglettől szabadon is termel és az attól való szabadságban termel csak igazán; az állat csak önmagát termeli, míg az ember az egész természetet újratermeli; az állat terméke közvetlenül fizikai testéhez tartozik, míg az ember szabadon lép szembe termékével. Az állat csak ama species mértéke és szükséglete szerint alakít, amelyhez tartozik, míg az ember minden species mértéke szerint tud termelni és mindeütt az inherens mértéket tudja a tárgyra alkalmazni; az ember ezért a szépség törvényei szerint is alakít.”¹⁸

Mit jelent itt „a szépség törvényei szerinti alakítás”? Még nem szoros értelemben vett művészi tevékenységet, de annak legalábbis a csíráját. A szépség törvényei ugyanis ebben az összefüggésben az ember sajátosan emberi munkatevékenységét jellemzik, annak lényeges oldalát tárják fel: a munkatevékenységben az ember tárgyasítja saját lényegét, mégpedig a közvetlen fizikai szükséglettől szabadon, s az egyetemesség jegyében – az ember potenciálisan képes arra, hogy a közvetlen fizikai szükségleteitől függetlenül is termeljen, s közben a természet valamennyi tárgyát saját tevékenységének tárgyává változ-

¹⁷ K. Marx: *Gazdasági-filozófiai kéziratok 1844-ből*. 50. old.

¹⁸ Uo.

tassa. Ez a lehetőség realizálódik a szépség törvényei szerinti alkotásban, legyen szó akár a használati tárgyak díszítéséről, akár a természeti tárgyaknak emberi lényegi erők eltárgyasulásaként – tehát szépségként – való felfogásáról.

A szépség következésképpen a természetben sem tisztán természeti objektivitás, ahogyan nem is a szubjektum „beleélő” tevékenysége révén előálló, illuzórikus-szubjektív projekció. Lifsic a fiatal Marx esztétikai koncepcióját elemezve teljes joggal lépett fel az esztétikai fetisizmus ellen, hangsúlyozva, hogy az esztétikum a természeti tárgy egyetlen atomjában sem fedezhető fel; lényege ugyanis az objektivitás egy sajátos típusa: a társadalmi objektivitás. Más szóval: csakis abban az esetben jön létre esztétikai tárgy, ha benne a társadalmi lényként felfogott ember lényegi erői tágyiasulnak. Az esztétikai tárgy ilyen értelemben létrehozójának, az embernek mint nembeli lénynek történetileg-társadalmilag konkrét emberi tartalmáról, emberi lényegéről is szükségképpen képet ad. Másfelől csak az emberivé tett – elsajátított – természet és tárgyi környezet válhat esztétikai tetszés tárgyává.

A fiatal Marx ilyen módon elvileg túlhaladta a polgári esztétika ismert hamis alternatíváját, a metafizikus materializmus és az idealizmus vitájának eldöntésére képtelen korlátoltságát az esztétikai tárgy értelmezésében. Mert az esztétikum e korszakos felismerés fényében nem valamiféle készen kapott természeti tárgy, amelyet a művészet pusztán lemásol, passzívan utánoz; másrészt nem is valamiféle valóság felett lebegő eszme, amelyet a művész pusztán érzéki alakba önt. Olyan objektivitással van itt dolgunk, amely nem tisztán természetadta, nem is pusztán eszmei jellegű. Az esztétikai tárgy: *társadalmi* objektivitás, ama társadalmi-történeti gyakorlat terméke, amelynek középpontjában az emberi munkatevékenység áll. A művészet igazi nagy témája éppen ezért a természettel anyagcserében álló, a természeti korlátokat visszاسzorító társadalom életfolyamata, pontosabban: a társadalmi lényként felfogott ember, a maga lényegi erőivel, az egyéni jellemek és tevékenységek, amennyiben a nembeliséget, az emberi nem történelmi fejlődésének nagy tartalmait tárják elénk.

A *Gazdasági-filozófiai kéziratok* esztétikatörténeti jelentősége nem merül ki az elsajátítás-konceptió újszerű, dialektikus materialista értelmezésében. Mai olvasója a marxi esztétika képzeletbeli tervrajzát egy másik vonatkozásban is tanulmányozhatja: megfigyelheti, hogy a forradalmi demokratizmusról a proletár szocializmusra való átmenet átrendezi az egész művészetelméleti orientációt. Ennek vázolója során már nem korlátozódhatunk csupán az 1844-es *Kéziratok* megállapításaira; tárgyi okok indokolják, hogy elemzésünkbe bevonjuk a történelmi materializmus és a tudományos szocializmus alapjait lefektető érett műveket is. Még hozzá nemcsak Marx műveit; a proletár szocializmus álláspontján megújódó művészetkritika különösen sokat köszönhet Marx munkatársának és barátjának, Engelsnek.

A kulcskérdés ezúttal is a gyakorlat, mégpedig nemcsak elvont elméleti formájában, mint a klasszikus német idealistáknál, hanem elsősorban mint társadalmi, politikai, forradalmi gyakorlat. Marx és Engels a proletariátusban ismerte fel azt az osztályt, amely gyakorlati-kritikai tevékenységével szubjektuma lehet a világ forradalmi megváltoztatásának; és Marx ismert Feuerbach-tézise szerint ez az igazi korfeladat. Ez a felismerés persze visszahat a világ filozófiai interpretálására is. Az elidegenedés, amelynek modern tüneteit már a klasszikus idealizmus is regisztrálta, most végre a gyökerekig hatoló tudományos magyarázatot kap: a tudományos szocialista világnézet feltárja az idegen munka kizsákmányolásában, a magántulajdonban, a fizikai és szellemi munka megosztásában rejlő forrásait. Fény derül a világtörténelmi mozgás dialektikájára is: az elidegenedés vargabetűje nélkül az emberiség nem lett volna képes a természet humanizáló elsajátítására, saját természetének objektiválására, lényegi erőinek öncélú kiművelésére. Már Rousseau óta köztudott, hogy a civilizatorikus fejlődés ellentmondásos, egyenlőtlen; a nem az egyén rovására fejlődött. A proletariátus osztályálláspontján azonban ezt a fejlődést nem lefékezni kell, a „vissza a természethez!” jelszó szellemében, hanem éppenséggel továbbvinni, kibontva a továbbfejlődést is akadályozó antagonisztikus burkából. A kisajátítókat ki kell sajátítani ahhoz, hogy megnyíljenek az emberiség előtt a természetadta közösség és az elidegenedés előtörténeti fokai után a harmadik korszak, az *igazi* történelem – az elidegenedés gyökereit megszüntető szocialista világfejlő-

dés távlata: „Szabad individualitás, amely az egyének egyetemes fejlődésén és közösségi, társadalmi termelékenységüknek mint társadalmi képességüknek az alárendelésén alapul, ez a harmadik fok.”¹⁹ A marxizmus itt olyan kérdésfeltevésekre ad teljes értékű feleletet, amelyekre Rousseau és Hegel, a romantika és Kierkegaard hasztalan keresett választ: „Ha majd egy nagy szociális forradalom úrrá lesz a polgári korszak eredményein, a világgpiacon és a korszerű termelőerőkön, és aláveti ezeket a leghaladottabb népek közös ellenőrzésének, csak akkor nem lesz többé az emberi haladás ahhoz az irtózatoss pogány bálványhoz hasonlatos, aki csak megöltek koponyájából issza a nektárt.”²⁰

Nincs itt terünk, hogy akár csak jelezzük is e felismerések művészet-filozófiai implikációit, be kell érünk néhány utalással. A *szent család* egyik fontos passzusa arról az elidegenedésről beszél, amelynek hatalma alól a modern társadalom egyetlen osztálya sem vonhatja ki magát – jól tudjuk, hogy ez az élmény meghatározó volt az egész romantikában és a romantikus lázongást filozófiai esztétikává formáló Schopenhauernél és Kierkegaard-nál. Marx, a proletárforradalom tudományos elméletének megteremtője, a modern társadalom osztály-szerkezetének feltárása révén arkhimédészi ponthoz jutott ennek az élménynek gondolatilag egyedül tudományos, praktikus egyedül távlatnyitó feldolgozásában: „A vagyonos osztály és a proletariátus osztálya ugyanazt az emberi önelidegenülést képviseli. De az első osztály ebben az önelidegenülésben jól érzi és igazolva látja magát, az elidegenülést *saját hatalmának* tudja és benne egy emberi létezés *látszatát* bírja; a második osztály megsemmisültnek érzi magát az elidegenülésben, tehetetlenségét és egy embertelen létezés valóságát látja benne. Ez az osztály, Hegel kifejezésével élve, a *fellázadás* a kitagadottságban e kitagadottság ellen, fellázadás, melybe ezt az osztályt szükségszerűen űzi emberi *természetének* ellentmondása élethelyzetével, amely e természetnek nyílt, határozott, átfogó tagadása. Az ellentétben belül tehát a magántulajdonos a *konzervatív*, a proletár a *destruktív* fél. Az előbbitől indul ki az ellentét fenntartására irányuló cselekvés, az utóbbtól a megsemmisítésre irányuló cselekvés”.²¹ Ki tagadhatná, hogy az osztályelemzésnek ez a marxi módszere nemcsak a romantikán belüli irányzatok szükséges megkülönböztetését

¹⁹ Marx–Engels: *Művészetéről, irodalomról*. 109. old.

²⁰ Marx–Engels *Művei*. 9. köt. Budapest, 1964. 214. old.

²¹ Marx–Engels *Művei*. 2. köt. Budapest, 1958. 34–35. old.

teszi lehetővé, hanem kulcsot ad az egész modern művészet kritikai megítéléséhez is? Ugyanilyen közvetett útmutatást tartalmazott már a *Gazdasági-filozófiai kéziratok* ama megállapítása, mely szerint az emberi történelem igazi egysége és belső értelme csak a nembeliséget helyes tudattal megragadó és gyakorlati-forradalmi tevékenységgel realizáló szocialista mozgalom álláspontján táruul fel: „Amennyiben azonban a szocialista ember számára az *egész úgynevezett világtörténelem* nem más, mint az embernek az emberi munka által való létrehozása, mint a természetnek az ember számára való létrejövése, akkor ily módon megvan a szemléletes, ellenállhatatlan bizonyítéka a maga önmaga általi *születéséről*, a maga *keletkezési folyamatáról*.”²² Látni fogjuk, hogy ez a mondat definíciója lehetne minden szocialista módon humanista művészetnek.

Ugyanakkor közvetlenül esztétikai fejtegetéseket is tartalmaznak a szóban forgó írások; mindenekelőtt Marx és Engels közös munkája, a proletár szocialista mozgalom önálló ideológiai álláspontját éles vitákban körvonalazó *Szent család*. Vitairatról van szó, s az ellenfelek nem utolsósorban a romantikus világfelfogás idealista fellengzősségével leszámolni nem tudó kortárs irodalmárok és kritikusok. Prototípusuk Eugène Sue, a *Párizs rejtelmek* c., akkoriban divatos és nagy hatású regény szerzője, és bizonyos Szeliga, aki Sue regényén szerette volna demonstrálni az ifjúhegeliánus „kritikai kritika” alaptételeit. „Titkuk” lényegében a német idealizmus, kiváltképp a hegeli spekulatív konstrukció titka – még akkor is, ha gondolati színvonalban egyébként összemérhetetlenek Hegellel. Kiváltképp a fellengzősen költőieskedő Szeliga fecsegi ki önleplező módon minden filozófiai idealizmus és minden művészeti antirealizmus iskolatitkát: a valóságos emberi világot egy eszme vagy – költőies frázissal szólva – egy misztérium absztrakciójává változtatni, majd megkísérelni, hogy ebből az absztrakcióból értsük meg a konkrét élettényeket és életfolyamatokat. Mintha a valóságos, „profán” almából, körtéből stb. megalkotnánk a gyümölcs „isteni” fogalmát, amely aztán külön életet él, és valaminő rejtélyes belső tevékenység eredményeként magából létrehozná a gyümölcs konkrétan létező fajtáit. Marx és Engels a legmaróbb ironia hangján jellemzi ezt a módszert: „Míg Szeliga úr eddig valóságos viszonyokat – mint pl. a jogot és a civilizációt – oldott fel a titok kategóriájává és ezzel »a titkot« szubsztanciává tette, csak most

²² K. Marx: *Gazdasági-filozófiai kéziratok 1844-ből*. 77. old.

emelkedik az igazán spekulatív, a *hegeli* magaslatra, és »a titkot« önálló szubjektummá változtatja, amely a valóságos állapotokban és személyekben *inkarnálódik*, és amelynek életmegnyilvánulásai grófnék, márkinek, grizettek, portások, jegyzők, kuruzslók, valamint szerelmi cselszövések, bálók, faajtók stb. Miután a valóságos világból létrehozta »a titok« kategóriáját, most ebből a kategóriából létrehozza a valóságos világot.”²³

Ami magát Sue regényét illeti, Engels a témaválasztást mint egy új művészeti irányzat első jelét üdvözölte: „Eugène Sue Párizs rejtelmek címmű ismert regénye mély benyomást tett a közvéleményre, különösen Németországban; azok az erős színek, amelyekkel e könyv megfesti a nagyvárosok »alsó rétegeinek« osztályrészéül jutó nyomort és demoralizálódást, szükségképpen ráirányították a közfigyelmet a szegények helyzetére általában . . . az elmúlt tíz év alatt a regényirodalom jellege teljesen forradalmasodott, . . . királyok meg hercegek sorsa helyett, akik korábban a hasonló történetek hősei voltak, most a szegény ember, a megvetett osztály jó és rossz sora, öröme és bánata a regény témája; . . . a regényíróknak ez az új osztálya – mint például G. Sand, E. Sue és Boz [Charles Dickens] –, valóban az idők jele.”²⁴ Ami viszont az új téma feldolgozásának regényírói módszerét illeti, *A szent család* idevágó elemzése nem hagy semmi kétséget az iránt, hogy Marx és Engels a leghatározottabban elutasította Sue antirealista romantikáját. Mert a kritikus Szeliga személyében a zsák a maga foltját találta meg: a spekulatív konstrukció magának Sue regényének is sajátja: „Eugène Sue-nél a személyeknek . . . a *maguk* elmélkedéseként, cselekvésük tudatos indítékeként kell kimondaniuk a szerző saját írói szándékát, amely meghatározza, hogy így és ne másképp cselekedtesse őket. Folyton mondaniuk kell: Ebben megjavultam, abban, meg abban stb. Minthogy nem jutnak valóban tartalmas élethez, ezért jelentéktelen vonásoknak . . . a nyelvükkel kell erős hangsúlyt adniuk.”²⁵ Ez az írói módszer csak arra jó, hogy valóságos emberek helyett romantikus frázisok szemléltető ábráival ismerkedjék meg az olvasó: „. . . ahogy rossz festők kénytelenek festményüknek cédulát tenni a szájába, hogy elmondja, mit is jelent, Eugène Sue is cédulát tesz majd a »bouledogue« Chourineur szájába, amely folyvást bizonygatja: »Az a két szó: neked van szíved és becsületed, tett engem

²³ Marx–Engels *Művei*. 2. köt. 59–60. old.

²⁴ Marx–Engels *Művei*. 1. köt. 495. old.

²⁵ Marx–Engels *Művei*. 2. köt. 181. old.

emberre.» Chourineur utolsó lélegzetéig nem emberi egyéniségében, hanem ebben a cédulában fogja megtalálni cselekvései indítékát.”²⁶ Marx ilyen módon kimutatja, hogy mind Sue, mind kritikusa, Szeliga, alárendeli a valóságot elvont koncepcióinak, s ezek a koncepciók vég-eredményben a polgári apologetika érdekeit szolgálják. Nem nehéz ezekből az élesen kritikai passzusokból visszakövetkeztetni Marx és Engels pozitív művészeti eszményére: ez aligha más, mint a mindenféle idealizáló szenvelgéssel és szociális képmutatással gyökeresen szakító társadalomkritikai realizmus, amely a konkrét valóság szabad önkifejlődéséről ad képet a műalkotásban.

Még szembetűnőbb ez az esztétikai alapállás ott, ahol az egykorú szocialista irányköltészetet teszik mérlegre. Olyan baloldali, akár őszintén forradalmi demokrata állásponton, amely még nem küzdött fel magát a proletárforradalom világtörténeti küldetésének megértéséig, kézenfekvő dolog mindenféle haladó irányzatosság lelkes helyeslése a művészetben. Ezt tette a fiatal Engels is, „ifjúnémet” korszakában, a reakcióssá züllött egykorú romantika ellen hadakozva, a német irodalom kiemelkedő kortárs-képviselőivel (E. M. Arndt, Immermann, Platen, Börne) foglalkozó írásaiban; de nagyon jellemző, hogy a forradalmi demokráciától a tudományos szocializmushoz való fejlődése egyben az irányköltészet fokozatos átértékeléséhez vezetett. 1851-ben már így jellemzi az Ifjú Németország 1830 utáni virágkorának íróit: „Egyre elterjedtebb szokássá lett, különösen az alacsonyabb rendű irodalmároknál, hogy a szellem hiányát műveikben olyan politikai célzásokkal ellensúlyozzák, amelyekkel biztosan figyelmet kelthettek.”²⁷ Ez a kritika természetesen elsősorban a politikai állásfoglalás félnék elvontságát veszi célba, azt a német filiszteri beütést, amelyet már Heine is helyesen diagnosztizált az egykorú irányköltő szellemi alkotában:

Zengj, dörögj naponta bátran,
fusson minden zsarnokod –
így' zengj – ám ügyelj a versre,
csinján szóljon, persze, persze,
csak úgy – általánosságban.

(DIE TENDENZ. KARDOS LÁSZLÓ FORDÍTÁSA)

²⁶ Uo. 163. old.

²⁷ Marx–Engels *Művei*. 8. köt. Budapest, 1962. 12. old.

Engels szembefordulása az 1848 előtti német irányköltészettel mindamellet egy új esztétikai álláspont elfoglalását is jelzi. Az alap- elvet az 1871-es párizsi Kommün osztályharcainak tapasztalatait ösz- szegező Marx a művészetfelfogásra is kiterjeszthető érvénnyel rögzítette a munkásosztály történeti küldetéséről szólva: „Nincsenek kész utópiái, amelyeket par décret du peuple [néphatározattal] be- vezetne. Tudja, hogy amíg kivívhatja saját felszabadulását és ezzel együtt azt a magasabb formát, amely felé a jelenlegi társadalom a ma- ga gazdasági hatóerői révén feltartóztathatatlanul tör, hosszú küzdel- meken, történelmi folyamatok egész sorozatán kell átmennie, amelyek mind a körülményeket, mind az embereket meg fogják változtatni. Nem eszményeket kell megvalósítania, csak ki kell szabadítania az új társadalomnak a régi, összeomló burzsoá társadalom méhében már megfogamzott elemeit.”²⁸ Egy történelmi korszak objektív valóságá- ban rejlő valóságos fejlődéstendenciákat érzékeltetni: ez a lényeges feladata annak a nagy művészetnek is, amelyet a marxizmus klassziku- sai realistának neveztek és a legjelentékenyebb kulturális értékek hordozójának tartottak. Az ilyen fejlődéstendenciák érzékeltetése ter- mészetesen minden művészeti ágban és műfajban más és más módon valósul meg; a cselekményes epikai művekben mindenesetre csaknem közvetlenül tetten érhető. Nem véletlen, hogy Engels is elsősorban regényekkel kapcsolatban fogalmazta meg az irányzatos művészetet illető nézeteit. Minna Kautskyhoz írt 1885. november 26-i levele, melyben az író nő egyik regényéről nyilvánít kritikai véleményt, mindenekelőtt megállapítja, hogy a nagy művészetnek egy bizonyos irányzatosság mindig is jellemző vonása volt: „Az irányköltészetnek mint olyannak korántsem vagyok ellensége. A tragédia atyja, Aisz- khülosz, és a vígjáték atyja, Arisztophanész, mindketten erősen irány- zatos költők voltak . . .”²⁹ De ehhez nyomban hozzáfűzi a következő, a szocialista irányzatosságra is érvényesnek tekintett megszorítást: „Az irányzatnak azonban, úgy vélem, magából a helyzetből és a cse- lekményből kell fakadnia anélkül, hogy kifejezett utalás történne rá, és a költő nem köteles a művében rajzolt társadalmi összeütközések eljövendő történelmi megoldását az olvasó kezébe adni. Ehhez járul, hogy a mi viszonyaink között a regény túlnyomóan polgári, tehát nem közvetlenül hozzánk tartozó körökből való olvasókhhoz szól, s így néze-

²⁸ Marx–Engels *Művei*. 17. köt. Budapest, 1968. 313. old.

²⁹ Marx–Engels: *Művészetről, irodalomról*. 159. old.

tem szerint a szocialista irányregény is teljesen eleget tesz hivatásának, ha a valóságos viszonyok hű rajzával a róluk általánosan elterjedt szokványos illúziókat szétfoszlatja, a polgári világ optimizmusát meg-ingatja, a kételyt a fennálló rend örökérvényűségében elkerülhetet-lenné teszi, még ha maga nem nyújt is közvetlen megoldást, sőt eset-leg nem is foglal tüntetően állást.”³⁰

Nevetséges lenne azt hinni, hogy ez az engelsi álláspont a l’art pour l’art-nak vagy a polgári irodalom pártatlanságával kapcsolatos jelszó-nak tesz engedményt – a „tiszta” művészet képmutató tételét a mar-xizmus klasszikusai mindenkor a legerélyesebben elutasították. Eszté-tikai álláspontjuk viszont, amely szervesen összefüggött a proletár forradalmár pozíciójával, a hibás, polgári szemléleten alapuló alterna-tívát magát is túlhaladta: a társadalmi viszonyok objektív forradalmi mozgásának tudatában elutasították a tiszta vagy tendenciózus mű-vészet áldilemmáját. Semmi kétség: a realista művészet elméleti képviselőjében és védelmében.

■ REALIZMUSELMÉLET

A marxista esztétika ebben az összefüggésben a forradalmi demokrá-ciában a legérettebb formában jelentkező újkori realizmuselmélet folytatása és beteljesítése. Izgalmas vállalkozás nyomon kísérni, ho-gyan vált azzá: a realizmus kategóriájának Marx és Engels életművén belül is megvan a maga mozgalmas keletkezés- és fejlődéstörténete.

Az Ifjú Németország nagyhangú, álradikális tendenciózusságának elvi bírálata még csak az első körvonalakat vázolta fel. A konkretizá-lás elvi alapját a *Német ideológia* teremtetten meg, elsősorban a tör-ténelmi materializmus kidolgozásával. A nevezetes tétel, mely sze-rint „nem a tudat határozza meg az életet, hanem az élet határozza meg a tudatot”³¹, nemcsak a materialista történelemfelfogást, ezen belül a kultúra történeti fejlődésének később vizsgálandó elméletét alapozza meg, hanem közvetve a realista művészet emberábrázolásá-nak megértéséhez is perdöntő adalék: „Szöges ellentétben a német filozófiával, amely az égből száll le a földre, itt a földről szállunk fel az égbe. Vagyis nem abból indulunk ki, amit az emberek mondanak,

³⁰ Uo. 159–160. old.

³¹ Marx–Engels *Művei*. 3. köt. 25. old.

elképzelnek, beképzelnek, nem is a mondott, gondolt, elképzelt, beképzelt emberekből, hogy innen eljussunk a hús-vér emberekhez; a valóságosan tevékeny emberekből indulunk ki és az ő valóságos életfolyamatukból ábrázoljuk ez életfolyamat ideológiai tükröződéseinek és visszhangjainak fejlődését is.”³²

A *Német ideológia* ugyanakkor a voltaképpen művészetelmélet területén is előrelépés a realizmuselmélet konkretizálásának irányában: hozzákezd az „igazi, tehát német szocializmussal” való elméleti leszámoláshoz. Az „igazi szocializmus” jórészt irodalmi irányzatként jelentkezett; romantikusan fellengző radikalizmusát a *Kommunista Kiáltvány* a legmegvetőbb gúny hangján jellemzi. Jogos ez az irónia; egyebek között azon az objektív elemzésen alapul, amelyet a *Német ideológia* az irányzat legbensőbb lényegéről adott: „Ez az »igazi szocializmus« . . . semmi egyéb, mint a proletár kommunizmusnak és a vele többé-kevésbé rokon franciaországi és angliai pártoknak és szektáknak megdicsőülése a német szellem és . . . a német lelkület mennyországában . . . Ez annál könnyebb, mert az igazi szocializmus, amely már nem a valóságos emberekkel, hanem »az emberrel« törődik, elveszített minden forradalmi szenvedélyt és helyébe általános emberszeretetet hirdet.”³³ Marx és Engels olyannyira fontosnak tekintette a valóságos proletár szocialista mozgalomnak ettől az üres filantropiától való elhatárolódását, hogy részletekbe menően elemezte csaknem valamennyi lényeges elméleti megnyilatkozását. Engels egy ideig éppenséggel az irányzat irodalmár képviselőinek kritikájára specializálta magát, feltárva az elnyomottakkal csupán együtt érző, de a valódi szocialista humanizmus megértésére képtelen művészet belső gyengeségét. Különösen a *Német szocializmus versben és prózában* és *Az igazi szocialisták* c. írása érdemel e szempontból figyelmet. Karl Beck lírájáról szólván például így pellengérezi ki a kispolgári érzelmességet, amely végül is a hatalmasok előtti térden csúszó könyörgeássé fajul: „A költő nem Rotschild valóságos hatalmának, a hatalma alapját képező társadalmi állapotoknak megsemmisítésével fenyegetőzik, ő csupán e hatalom emberbaráti alkalmazását óhajtja. Siránkozik, hogy a bankárok nem szocialista filantrópok, nem álmodozók, nem emberiségboldogítók, hanem éppen bankárok. Beck a gyáva kispolgári nyomorúságot, a »szegényembert«, a pauvre honteux-t [a szemérmes

³² Uo.

³³ Uo. 452. old.

szegényt] éneklí meg annak szegényes, jámbor és következetlen vágyaival, a »kisembert« minden formájában, nem pedig a büszke, fenyegető és forradalmi proletárt.”³⁴ A „pauvre honteux” és a „büszke, fenyegető és forradalmi proletár” szembeállítása egyébként teljesen egybevág Marxnak az emberi önelidegenedés kétféle lereagálásával kapcsolatos, fentebb idézett gondolatmenetével és azzal a kritikájával is, amellyel azokat a teoretikusokat illette, akik „a nyomorban csak a nyomort látják, és nem látják meg annak forradalmi, felforgató oldalát, amely a régi társadalmat meg fogja dönteni”.³⁵

Aligha kétséges, hogy e gondolatok lényegében ama realizmus problematikáját vázolják fel, amelynek szembe kell néznie a modern társadalom osztályantagonizmusával és ezen belül a munkásosztály ábrázolásának kérdésével. Engels – mint láttuk – elutasította azt a fajta irányzatosságot, amely beéri a valóság mozgástendenciáitól elszakadt, üres frazeológiával. Igent mondott viszont arra a művészetre, amelyben az eszmei tendencia objektíve megalapozott és művészileg-formailag következetesen kimunkált. Ezért állítja szembe az „igazi szocialista” Beck álköltészetével Heine líráját, amelyben még az olyan romantikus eredetű formai elemek is, mint az írónia, egy mélyen realista poézis szerves alkotórészeivé válnak: „Heine a polgár álmodzásait szándékosan felfokozza, hogy utána éppoly szándékosan visszazuhanassa a valóságba; Becknél maga a költő vállal közösséget ezekkel a képzelgésekkel, s természetesen maga is kárvallott, amikor lebukik a valóságba.”³⁶

A költői realizmus és antirealizmus e szembeállítását Engels tovább konkretizálja, amikor rámutat, hogy az elbeszélés műfajában végképp csődöt mond az „igazi szocialista” módon elvont és idealizáló emberfelfogás. „Az igazi szocializmus a maga határozatlanságában nem ad módot arra, hogy a költő egyes elbeszélendő tényeket általános viszonyokhoz kapcsoljon és ezáltal hozzáférhessen a frappáns, jelentős oldalukhoz. Ezért az igazi szocialisták prózájukban is nagyon óvakodnak a történettől. Ahol mégsem kerülhetik el, ott beérik vagy filozófiai konstrukciókkal, vagy pedig egyes baleseteknek és *szociális kázusoknak* száraz és unalmas regisztrálásával.”³⁷ Látnivaló, hogy Engels itt az allegorizáló módszert veszi célba; az általa képviselt

³⁴ Marx–Engels *Művei*. 4. köt. Budapest 1959. 195. old.

³⁵ Uo. 137. old.

³⁶ Uo. 205–206. old.

³⁷ Uo. 206. old.

realizmus nem éri be „szociális kázusok” leírásával, amelyek az emberi állapotoknak filantróp módon elképzelt általánosságával függnek össze.

Ide tartozik az is, hogy Marx és Engels a szocialista mozgalom vezetőinek ábrázolásában sem tűrte az idealizáló módszert. Egyik közösen írott recenziójukban, amely az 1848-as forradalom két francia történetésének felfogásával vitatkozik, voltaképpen esztétikai meggyőződésüknek adnak hangot: „Semmi sem kívánatosabb, mint hogy azokat az embereket, akik a haladó párt élén álltak – akár a forradalom előtt a titkos társaságokban vagy a sajtóban, akár később hivatalos állásokban –, végre-válahára nyers rembrandti színekkel, egész elevenségükben ecseteljék. Az eddigi ábrázolások ezeket a személyiségeket sohasem festik le valóságos, hanem csupán hivatalos alakjukban: kothurnusszal a lábukon és dicsfénnel a fejük körül. Ezekben az égiesített raffaeli képekben az ábrázolás minden igazsága elvész.”³⁸ A proletár szocializmus álláspontja abban a tekintetben is arkhimédészi pont, hogy Marx és Engels nem kevesebb eréllyel tiltakozik a másik véglet, a magánélet „intimitásainál” megrekedő álrealizmus ellen: „A két előttünk fekvő írás eltávolítja ugyan a kothurnuszt és a dicsfényt, amelyekkel a februári forradalom »nagy emberei« eddig megjelenni szoktak. Behatolnak e személyek magánéletébe, megmutatják őket pongyolában, igen különféle alárendelt egyénekből álló egész környezetükkel együtt. De mégis épp olyan távol vannak a személyek és az események valóságos, hű ábrázolásától.”³⁹

Lehet-e ezek után pusztán a személyes ízlés számlájára írni, hogy a tudományos szocializmus megteremtői rajongtak Shakespeare-ért és Balzacért, de mindig fenntartásokkal nyilatkoztak Schiller vagy Zola írói módszeréről? Mint az irányköltészetről vallott felfogásuk kifejtésénél már láttuk, ezúttal sem az írói-művészi állásfoglalás negligálásáról, nem a szó Csernisevskij-féle értelmében vett „értelmezés” és „ítéletmondás” kikapcsolásáról van szó – éppen ellenkezőleg. A marxizmus a történetfilozófiai tájékozódásban csakúgy, mint a művészet nyújtotta ember- és világkép megítélésében „gyakorlati materialista” voltából következően állítja előtérbe a társadalmi objektivitást, azt a valóságot, amely mindenféle emberi tevékenység megszüntethetetlen ontológiai alapja, s amelybe maga ez a tevékenység is beépül. Engels

³⁸ Marx–Engels *Művei*. 7. köt. 257. old.

³⁹ Uo.

ehhez a marxi alapálláshoz hűen írhatta Balzacról, akit „a realizmus sokkal nagyobb mesterének” tartott, mint „a múlt, jelen és jövő valamennyi Zoláját”, hogy az *Emberi színjáték*ban a restauráció kori társadalom „csodálatosan realiztikus történetét adja”, amelyből személy szerint többet tanult, mint „a kor valamennyi hivatásos történetészétől, közgazdászától és statisztikusától együtt véve”.⁴⁰ Igaz, Zolánál nem hiányzik a „szociális kázusok” leírása, s tegyük hozzá, összehasonlíthatatlanul magasabb színvonalon, mint az „igazi szocialista” Beck érzелgős lírai elbeszélésében. S ki vitatná Zola baloldali elkötelezettségét? Engels mégis ama realizmus mellett tör lándzsát, amely Balzac esetében éppenséggel az írói magánszemélyiség politikai rokonszenvei ellenére jött létre: „Igaz, Balzac a politikában legitimista volt; nagy műve állandó sirám a jó társaság elkerülhetetlen hanyatlásáról; minden rokonszenvével az eltűnésre ítélt osztály partján van. De mindezek ellenére szatírája sohasem élesebb, ironiája sohasem keserűbb, mint éppen amikor azokat a férfiakat és nőket – a nemeseket – mozgatja a színen, akikkel a legmélyebben rokonszenvez. És akikről mindig leplezetlen csodálattal beszél, azok egytől egyig legélesebb politikai ellenfelei, a Saint-Méry kolostor republikánus hősei, azok, akik akkor (1830–1836) valóban a néptömegeket képviselték. Hogy Balzac ily módon saját osztályrokonszenve és politikai elfogultsága ellen kényszerült cselekedni, hogy kedves nemesei elbukásának szükség-szerűségét látta, s őket külön sorsra érdemtelen embereknek festi, és hogy a jövő igazi embereit ott látta, ahol az akkori időkben kizárólag találhatók voltak – ezt a realizmus egyik legnagyobb diadalának és az öreg Balzac egyik legnagyoszerűbb vonásának tekintem.”⁴¹

Mindkét idézetünk egy M. Harknesshez írott Engels-levélből származik; s ez a levél önmagában is tanúsítja, hogy a realizmus marxista felfogása nem akarja kanonizálni a polgári realizmust. Engels ugyanis azt kifogásolja az angol írónő *City Girl* c. regényében, hogy a munkásosztály következetesen realista ábrázolásához erőtlennek bizonyult a tolla: a regényben a munkásosztály „mint passzív tömeg szerepel: képtelen magán segíteni és még csak meg sem kísérli, hogy magán segítsen. Minden kísérlet, hogy fásult nyomorából kihúzzák, kívülről, felülről jön”. Egyszóval Harkness sem látja meg a nyomorban „annak forradalmi, felforgató oldalát”, ahogyan ezt Marx a korábban tárgyalt

⁴⁰ Marx–Engels: *Művészetről, irodalomról*. 161–162. old.

⁴¹ Uo.

összefüggésben az utópikus állásponton megrekedő szocialistáknál megfigyelte. Engels idevágó megjegyzései egy új, szocialista realista irodalom feladatát körvonalazzák: „A munkásosztály lázadó szembe fordulása az őt körülvevő elnyomással, a munkások görcsös, félig vagy egészen tudatos kísérletei, hogy ismét emberi lényekhez méltó helyzetbe jussanak, hozzátartoznak a történelemhez, s ezért a realizmus birodalmában helyet kell követelniük maguknak.” Ha tehát Engels levele úgy jellemzi a realizmust, hogy az „magában foglalja a részletek hűségén kívül a tipikus jellemek tipikus körülmények közötti hű ábrázolását”⁴², akkor ez az elsődlegesen a regény műfajára érvényes definíció az esztétikának nem valami történetfeletti, absztrakt „örök igazságát” rögzíti, hanem egy valóságos művészettörténeti tendenciát határol körül, amelynek van múltja, jelene, és lesz jövője is.

Jövője, amelyben a módszer történeti vívmányait nem megsemmisíti, hanem továbbfejleszti és magasabb szinten megújítja a szocializmus felismert igazsága, a történetfilozófiai-világnézeti tudatosság. Lassalle *Franz von Sickingen* c. drámájának elemzése során Engels a dráma jövőjét abban látta, hogy a nagyobb gondolati mélység, a tudatos történelmi tartalom összeforr majd „a cselekmény shakespeare-i elevenségével és gazdagságával”.⁴³ Ez is alkalmi megjegyzés, még-hozzá ismét egy magánlevélben; mégis definitív értéke van: a szocialista jellegű realizmus lényegét határozza meg.

■ A MŰVÉSZET MINT IDEOLÓGIA ÉS MINT AZ EMBERI NEM ÖNTUDATA

A marxi életmű középpontjában *A tőke* hatalmas gondolatépítménye áll, alcíme szerint „A politikai gazdaságtan bírálata”, lényegét tekintve a kapitalista termelési mód objektív mozgástörvényeinek feltárása. Az első vázlat, a *Nyersfogalmazvány* 1857–58-ból származik; a fő művön magán Marx jóformán haláláig dolgozott. Ezért semmiképpen nem életrajzi kuriózum az a tény, hogy esztétikai szempontból legfontosabb megnyilatkozásai *A tőke* előmunkálatainak idejéből származnak, az ötvenes évek végéről és a hatvanas évek elejéről.

1857–58-ban Marx alapos kivonatokat készített Th. Vischer *Eszté-*

⁴² Uo. 161. old.

⁴³ Uo. 184. old.

tikájából. Korábban már utaltunk Lifsic kutatásaira, amelyek nagymértékben valószínűsítik azt a feltevést, hogy az esztétikai érdeklődés ezúttal, mint már a *Gazdasági-filozófiai kéziratokban* is, a legszorosabban összefüggésben van a politikai gazdaságtani tanulmányokkal, mindenekelőtt *A tőkében* konkretizált fetisizmus-elmélettel. E kivonatok „bizonyos tendenciát mutatnak a durva naturalizmus bírálata-ra, amely az emberit dologinak tartja és megfordítva”.⁴⁴ E problematikát már korábban jeleztük; láttuk, hogy Marx az esztétikai fetisizmus ködfüggönyét ugyanúgy átvilágította gondolatilag, mint a tőkés gazdaság fonák világának ideologikus reprodukcióját kifejező idolumokat, s lényegében lefektette az esztétikumban működő szubjektum-objektum-kölcsönhatás elméletének alapjait.

1857-ben Marx egy ideig fontolgatta, nem kellene-e elfogadnia Ch. Dana, a *New American Cyclopaedia* kiadójának ajánlatát egy összefoglaló „esztétika” címszó megírására; végső válasza inkább a felajánlott rövid terjedelem, semmint tárgyi jellegű fenntartások miatt volt tagadó.

Ugyanezekből az évekből származik az a terv is, hogy Balzacról külön tanulmányban foglalja össze véleményét, amely semmiben sem maradt el Engels imént idézett nagyrabecsülésétől; ezúttal a *fő mű* írása kötötte le azokat az energiákat, amelyeket e kedvenc terv realizálása igényelt volna.

1859-re esik Marx, Engels és Lassalle esztétikai szempontból kiemelkedően fontos levelezése Lassalle *Franz von Sickingen* c. drámájáról. 1859 márciusában Lassalle elküldte Marxnak és Engelsnek a művet és a dráma tragikus eszméjéről szóló kéziratát. Eszerint a forradalmak általános ellentmondását akarta volna ábrázolni, amely – mint Marxnak és Engelsnek írja – „nem egy bizonyos forradalmat sajátosan jellemző, hanem minden vagy csaknem minden múltbeli és jövőbeli forradalomnál mindig visszatérő”.⁴⁵ Ez az ellentmondás szerte a forradalmi lelkesedés optimizmusa és a réalpolitika szükségessége között keletkezik, oly módon, hogy a forradalmár mindig meg akarja tévesztetni az uralkodó osztályt, s annak felhasználásával akarja megszervezni a forradalom erősít, de ez mindig tragédiához is vezet, mert a forradalmár így „az ellenfél princípiumának alapjára helyezkedik és ezzel már magát elméletileg legyőzöttnek nyilvánítja”,⁴⁶

⁴⁴ M. Lifsic: *Marx és az esztétika*. 147. old.

⁴⁵ Marx–Engels: *Művészetről, irodalomról*. 190. old.

⁴⁶ Uo. 171. old.

„ahelyett, hogy megtévesztett ellenfeleik tűnnének el előlük, s barátaik mögöttük állnának – megfordítva: ellenfeleik ott lesznek előttük, elvbarátaik pedig nem állanak mögöttük”.⁴⁷

E tartalmi koncepciót Lassalle – a schilleri drámát továbbfejlesztendő – olyan formai elképzeléssel párosította, amelynek lényege az, hogy a drámai cselekvést megtisztítja mindattól, ami „pusztán egyéni sors”, és hőseiben „a történelmi szellem nagy ellentéteit” ábrázolja.

Marx és Engels nem sok figyelmet szentelt a „forradalom általános tragédiájával” kapcsolatos, merőben konstruált problémának, és azt sem volt hajlandó elfogadni, hogy a dráma hőse „a történelmi szellem nagy ellentéteinek” allegóriája lehet – ehelyett azt a kérdést állította szembe Lassalle drámájával, hogy mit képviselt az igazi Sickingen a maga korának osztályharcaiban. Ilyen kérdésfeltevés esetében pedig nyilvánvaló, hogy Sickingen bukásának igazi oka nem az volt, hogy „a forradalom általános tragédiájának” egyik variációjaként „eldiplomatizálta” lehetőségeit, hanem – amint Marx megállapítja – „elbukott, mert mint *lovag* és mint *egy pusztulásra ítélt osztály képviselője* lázadt fel a fennálló rend, helyesebben a fennálló rend új formája ellen”.⁴⁸ Ugyanígy kifogásolja Marx általában „a *schillerkedést*, az egyének átváltoztatását a korszellem pusztá szócsovéivé”, és hiányolja „a jellemzőt a jellemeiben”.⁴⁹

Mint látjuk, Marx és Engels Lassalle-lal folytatott polémiajának legfontosabb módszertani jellegzetessége ugyanaz, mint Szeliga–Suebirátának: az, hogy minden műalkotás értékelésének legbelső és legfontosabb mozzanata a mű szembesítése a korról, a kor konkrét problémáival, amelyeket ábrázolni hivatott. Csak ez a szembesítés adhat támpontot annak megítéléséhez, hogy mennyire igaz és mennyire művészi az illető alkotás. „Így a marxi esztétika – írja Lukács György – éppen azt a kérdést oldja meg, amellyel elődjei, ha igazán nagyok voltak, a legkeservesebben vívódtak, amelyet a kisebbek éppen ezért mindig félretoltak: a műalkotás örökérvényének, esztétikai értékének egységét a történelmi folyamattal, amelytől ezek a műalkotások, éppen tökéletességükben, éppen esztétikai értékességükben, elválaszthatatlanok.”⁵⁰ Különösen figyelemre méltó Marx és Engels Lassalle „általános tragédia”-koncepciójával szemben tanúsított eluta-

⁴⁷ Uo. 172. old.

⁴⁸ Uo. 179. old.

⁴⁹ Uo. 180–181. old.

⁵⁰ Lukács György: *Adalékok az esztétika történetéhez*. 208. old.

sító magatartása. A polgári művészet gyakori megoldása, hogy a történelmileg meghatározott folyamatoknak, érzéseknek egyetemes, „örök emberi” érvényt tulajdonít. Az „örök emberi” téves szemszögéből tekintve elsikkad a társadalmi fejlődés perspektívája, a mű pedig a fennálló viszonyok megváltoztathatatlanságának hitét keltve – akár akarva, akár akaratlanul – az uralkodó osztály apologetikáját szolgálja. Lifsic következtetése szerint „a shakespeare-i elem követelése a tragédiában nem más, mint történelmi konkrétság követelése . . .”⁵¹

Semmi kétség: Marxot 1859 végén ebben az összefüggésben foglalkoztatta a történetiség és az érték összefüggése a műalkotásban. Az általános alapelvet voltaképpen már a történelmi materializmus alap-felépítmény-elmélete lefektette; ám a művészet vonatkozásában ez az alapelv lényeges konkretizálásra szorul. Közhellyé kopott vezér-szavak ismételtetése helyett célszerű Marx gondolatmenetét figyelmesen nyomon követni. A *politikai gazdaságtan bírálatához* írt *Előszóban* (1859) Marx a következő mondatokkal jellemzi társadalmi-gazdasági alap és szellemi-kulturális felépítmény viszonyát: „Életük társadalmi termelésében az emberek meghatározott, szükségszerű, akaratuktól független viszonyokba lépnek, termelési viszonyokba, amelyek anyagi termelőerők meghatározott fejlődési fokának felelnek meg. E termelési viszonyok összessége alkotja a társadalom gazdasági szerkezetét, azt a reális bázist, amelyen egy jogi és politikai felépítmény emelkedik, és amelynek meghatározott társadalmi tudatformák felelnek meg. Az anyagi élet termelési módja szabja meg a társadalmi, politikai és szellemi életfolyamatot egyáltalában. Nem az emberek tudata az, amely létüket, hanem megfordítva társadalmi létük az, amely tudatukat meghatározza. Fejlődésük bizonyos fokán a társadalom anyagi termelőerői ellentmondásba jutnak a meglevő termelési viszonyokkal, vagy ami ennek csak jogi kifejezése, azokkal a tulajdonviszonyokkal, amelyek között addig mozogtak. Ezek a viszonyok a termelőerők fejlődési formáiból azok béklyóivá csapnak át. Ekkor társadalmi forradalom korszaka következik be. A gazdasági alapzat megváltozásával lassabban vagy gyorsabban forradalmasodik az egész óriási felépítmény. Az ilyen forradalmasodások vizsgálatánál mindig különbséget kell tenni a gazdasági termelési feltételekben bekövetkezett anyagi, természettudományos szabatosággal megállapítható forradalmasodás és a jogi, politikai, vallási, művészi vagy

⁵¹ M. Lifsic: *Marx és az esztétika*. 175. old.

filozófiai, egyszóval ideológiai formák között, amelyekben az emberek ennek a konfliktusnak a tudatára jutnak és azt végigharcolják”.⁵²

Amit Marx és Engels elméleti örökségéből itt ki kell emelnünk, az a művészet fejlődésének és a társadalmi viszonyok fejlődésének dialektikus kapcsolatára vonatkozó tanítás. A fenti mondatokból félreérthetetlenül kiderül, hogy Marx szerint a művészet nem a társadalmi gyakorlattól független és idegen, holt objektivitás passzív leképezése, hanem azoknak az „ideológiai formáknak” egyike, amelyekben az emberek a társadalmi fejlődés során keletkező konfliktus „tudatára jutnak és azt végigharcolják”. Másrészt a művészeti fejlődés megértése szempontjából kulcsfontosságú alap-felépítmény-konceptió nem valami üres séma, amelyből a művészet mindenkori fejlettségét, tartalmi és formai problematikáját közvetlenül „le lehet vezetni”, hanem – Engels fontos figyelmeztetése szerint – „útmutató a tanulmányhoz”⁵³, a konkrét művészeti probléma konkrét elemzésen alapuló megközelítéséhez. Köztudott, hogy a történelmi materializmus szerint a felépítmény részeit, köztük a művészetet is, végső soron az alap fejlettsége határozza meg. A marxizmus vulgarizálói ebből azt a téves következtetést vonták le, hogy az alap mechanikus egyértelműséggel determinálja a felépítményt. E téveszmékkel szemben Engels (Starkenburghoz írott 1894. január 25-i levelében) határozottan leszögezte: „A politikai, jogi, filozófiai, vallási, irodalmi, művészeti stb. fejlődés a gazdasági fejlődésen alapszik. De mindezek visszahatnak egymásra és a gazdasági alapra is. Nem úgy áll a dolog, hogy a gazdasági helyzet *az egyedül aktív, az ok*, minden más pedig csak passzív okozat. Kölcsönhatás megy végbe a gazdasági szükségszerűség alapján, amely *végso fokon* mindig érvényesül.”⁵⁴ Emellett az ember szellemi tevékenységének különböző területei, mint a művészet is, önállósággal rendelkeznek – habár ez az önállóság relatív, és nem teszi vitássá a társadalmi alap elsődleges jellegét. E probléma dialektikáját plasztikusan fejti ki Engels (Konrad Schmidthez írt 1890. október 27-i levelében): „Meggyőződésem, hogy a gazdasági fejlődés végso fokon ezek fölött a területek fölött is uralkodik, de ez az uralom olyan feltételek között érvényesül, melyeket maga az egyes terület ír elő: a filozófiában pl. úgy, hogy gazdasági befolyások (melyek legtöbbször megint csak politikai stb. köntösükben hatnak) a meglevő, az

⁵² Marx–Engels *Művei*. 13. köt. 6–7. old.

⁵³ Marx–Engels: *Művészetről, irodalomról*. 11. old.

⁵⁴ Uo. 8. old.

elődöktől hátrahagyott filozófiai anyagra hatással vannak. A gazdaság itt semmit sem teremt újonnan, de meghatározza a készen talált gondolati anyag megváltoztatásának és továbbfejlesztésének módját, bár ezt is többnyire közvetve teszi, mivel a politikai, jogi, erkölcsi reflexek azok, amelyek a legnagyobb közvetlen hatással vannak a filozófiára . . . ”⁵⁵ A filozófiára vonatkozó engelsi megállapítások – mutatis mutandis – teljes joggal vonatkoztathatók a művészet fejlődésére is.

Ilyen módon nem meglepő, hogy a marxi történelmi materializmus – éles ellentétben a haladás vulgáris felfogásával – szervesen magában foglalja a művészetek egész történeti fejlődésének megértése szempontjából kulcsfontosságú tanítást az egyenlőtlen fejlődésről. Messzire vezetne, ha ennek valamennyi vonatkozását ki akarnók itt fejteni; végtére már az elidegenedés történeti korszakának puszta léte is az egyenlőtlen fejlődésről – nevezetesen az elsajátítási folyamat belső ellentmondásosságáról – tanúskodik, s ebben az összefüggésben beszélni kellene vagy lehetne arról az egyenlenségről is, amely az egyes művészeti ágak eltérő fejlődési ütemében, felvirágzásában és hanyatlásában az egyetemes művészettörténet tanúsága szerint mutatkozik. Itt a marxi tanításnak csak egyetlen, esztétikai vonatkozásban perdöntő fontosságú részletére utalunk: a kultúra különböző formái – elsősorban a tudomány, a technika és a művészet – egyenlőtlen fejlődésének koncepciójára. Megfogalmazása jellemző módon Marx tudományos tevékenységének fentebb említett döntő szakaszában, *A tőke* előmunkálatainak korai fázisában jött létre: az 1857-es *Bevezetés a politikai gazdaságtan bírálatához* c., esztétikai fejtegetéseit tekintve oly tanulságos művében. Itt deklaratív is elhangzik a megállapítás: az anyagi és a művészeti termelés fejlődése – kiváltképp a modern társadalom talaján – egyenlőtlen viszonyban van egymással. A termelőerők, a technika fejlődése önmagában nem teremt értékesebb művészetet, sőt, bizonyos történeti feltételek mellett pontosan a fordított helyzettel találkozunk: „A művészet esetében ismeretes, hogy annak meghatározott virágzási korszakai korántsem állnak arányban a társadalom általános fejlődésével, tehát a társadalom szervezetének anyagi alapzatával, mintegy csontvázával sem. Pl. a görögök a modernekkel összehasonlítva, vagy akár Shakespeare. Sőt, a művészet bizonyos formáiról, pl. az eposzról elismerik, hogy világekorszakot alkotó, klaszszikus alakjukban soha nem hozhatók létre, mihelyt a művészeti

⁵⁵ Uo. 9–10. old.

termelés mint olyan megkezdődik; tehát hogy a művészet területén belül még bizonyos jelentős megformálások is a művészeti fejlődésnek csak a fejletlen fokán lehetségesek. Ha ez a helyzet magának a művészetnek a területén belül a különböző műfajok viszonyában, akkor már kevésbé feltűnő, hogy ez a helyzet a művészet egész területének a társadalom általános fejlődéséhez való viszonyában is.”⁵⁶ A modern korszakra vonatkoztatva e problémát: „Lehetséges-e Akhilleusz puska-
porral és ólommal? Vagy egyáltalában az Iliász a nyomdapréssel vagy éppen a nyomógéppel? Nem hallgat-e el a rege, a monda és a múzsa szükségképpen a sajtóprés zajában, nem tűnnek-e el tehát az epikus költészet szükséges feltételei?”⁵⁷ A kérdés szabatos megfogalmazása nyilvánvalóvá teszi a választ: a görög eposzt a modern korszak művészete nem tudja még egyszer megteremteni – az éppen a fejlődés korai szakaszához kötöttsége miatt egyszeri és megismételhetetlen.

Mindebből félreérthetetlenül kitűnik, hogy a marxizmus a művészetet történeti folyamat voltában mint a szellemi termelés egyik sajátos módját (csakúgy, mint magukat az egyedi alkotásokat, e szellemi termelési mód önálló, külön mikrokozmoszként létező temékeit) az ember társadalmi-történelmi valósága visszatükrözésének tartja: sajátos ember- és világképnek. Ám az esztétikum sajátosságainak vizsgálata nem érheti be annak kiderítésével, hogy van-e bizonyos, a visszatükrözés teremtette megfelelés a valóság tényeinek valamely komplexuma és a mű által ábrázolt világ között. A legfőbb esztétikai kérdés Marxnál a műalkotások *társadalmi létére*: funkciójára, világtörténeti értelemben vett szociális küldetésére, egyáltalán hatékonyságára és értékére vonatkozik.

A *Bevezetés a politikai gazdaságtan bírálatához* ezt bizonyítja. Marx itt felveti a kérdést: miért éppen a homéroszi eposzok képviselik e műfaj egyedülálló virágkorát? A művészet klasszicitásának, „világkorszakot alkotó, klasszikus alakjának” problémájáról van szó. A válasz mindenekelőtt utal arra, hogy e művek az antik társadalom korai fejlődési szakaszához kötődnek, s a jellegzetes ógörög mitológia közvetítésével hűen tükrözik az erre a történelmi korszakra jellemző állapotokat. Ám Marx nem elégszik meg a visszatükrözés tényének rögzítésével: „a nehézség nem annak megértésében rejlik, hogy a görög művészet és eposz bizonyos társadalmi fejlődési formákhoz van kötve. A nehézség az, hogy számunkra még ma is műélvezetet nyújt-

⁵⁶ Marx–Engels *Művei*. 13. köt. 175. old.

⁵⁷ Uo. 176. old.

tanak és bizonyos vonatkozásban mércéül és elérhetetlen példaképül számítanak.” Honnan tehát e példaszerűség, az a varázs, amellyel a homéroszi epika ma is rabul ejt bennünket? Marx válaszát teljes terjedelmében idéznünk kell: „A férfi nem válhatik újra gyermekké, csak gyerekessé. De nem gyönyörködik-e a gyermek naivitásában, és nem kell-e magának is egy magasabb fokon arra törekednie, hogy a gyermek igazságát reprodukálja? Nem a gyermeki természetben éled-e fel minden korszakban a korszak saját jellege a maga természetes igazságában? Miért ne volna az emberiség történelmi gyermekkorának, ott, ahol legszebben kibontakozott, mint soha vissza nem térő foknak örök varázsa? Vannak neveletlen gyermekek és koravén gyermekek. Az ókori népek közül sokan tartoznak ebbe a kategóriába. Normális gyermekek a görögök voltak. Művészetüknek reánk gyakorolt varázsa nem áll ellentmondásban azzal a fejletlen társadalmi fokkal, amelyen kisarjadt. Sőt, annak eredménye, és elválaszthatatlanul összefügg azzal, hogy az éretlen társadalmi feltételek, amelyek között keletkezett – és csakis ezek között keletkezhettek – soha vissza nem térhetnek.”⁵⁸

A válasz messze több, mint egy szellemes hasonlat. Marx szerint az ógörög eposzok „az emberiség történelmi gyermekkorát” idézik fel előttünk – méghozzá a „normális gyermekkort”, egyáltalán a történelmi múltat, amelynek gondolati-érzelmi meghódításában az emberiség mindenkor érdekelt volt és az is marad. A marxi megoldás mögött az a már ismert történetfilozófiai koncepció rejlik, mely szerint az emberiség fejlődése minden konfliktusával egyetemben egységes kontinuumot alkot. Ez a folyamatosság nem holmi gondolati konstrukció; objektíven létező szubsztrátuma van: maga az emberi nem, amely a munkán alapuló öntevékenységgel és társadalmiságával visszaszorítja a természeti lét korlátait, urává válik a természetnek és a szocialista forradalom nyomán feltáruló „igazi” történelmében saját társadalmi viszonylatainak is, s így a magánvaló nembeliséget – egész világtörténelmi munkájával – számunkravalóvá teszi. Csakis a konfliktusokban gazdag világtörténelmi folyamatosságnak ezen az alapján lehetnek a jelentős műalkotások klasszikusan maradandók és egyáltalán hatékonyak: éppen mert érzékletesen felidézik az emberiség világtörténelmi értelemben vett önteremtésének nagy csomópontjait, azok mindenkori konkrét korproblémáival. A művészet ilyen módon az emberiség emlékezetének és öntudatának organonja, s

mint ilyen, sajátos, semmi mással nem helyettesíthető módja az emberi természet humanizálásának, az emberi sors birtokbavételének.

A marxista módszer rekonstrukciója azonban, mint mindenütt, itt is kérdésfeltevések konkretizálására kötelez. Az első pillanatra világos, hogy a fenti gondolatmenettel teljességgel összeegyeztethetetlen az a mindmáig újra és újra felbukkanó vulgáris álláspont, amely szerint a műalkotásokban pusztán az egyes osztályok társadalmi ideológiája (és pszichológiája) tükröződik, vagy más szóval: a művészet mindössze az egyes korok konkrét osztályharcaiban elfoglalt művészi álláspont kifejezése. De az sem visz közelebb a művészet társadalomontológiai beállítottságának megértéséhez, ha az ábrázolás voltaképpen tárgyat valamiféle „általános és örök emberi”-ben keresik. A marxi felfogást ebben a tekintetben már ismerjük; a „német ideológia”, egyáltalán az idealista metafizika által tételezett elvont emberi lényeg, a konkrét történetiségtől megfosztott nembeliség fogalmával természetesen a művészet elméletében sem boldogulunk. Ilyen értelemben állíthatta Marx, hogy a homéroszi eposzokban az emberiség történelmi fejlődésének egy „soha vissza nem térő foka” kapott mindmáig hatékony ábrázolást. A keletkezésének hic et nunc-jához kötött, osztálytársadalmakban osztályjellegű művészet ezért éppoly kevésbé lehet egy fiktív történetfeletti-invariáns emberi lényeg megjelenítése, mint ahogyan nem marad fogva az osztálylét ideologikus börtönében sem: az emberi sors mindenkor konkrét alakulását tükrözi. Így tette és így teszi ma is számunkra valóvá – átélhetővé, artikulálttá, megérthetővé – az emberi lét magánvaló nembeliségét, a progresszió ügyét.

Csak e marxi társadalomontológiai koncepció rekonstruálása adhat szilárd alapot az esztétikum sajátosságainak kifejtéséhez. Mert a művészet valóságkép, konkrétabban emberkép, a maga teremtette objektív körülmények között tevékenykedő embernek és világának képe. Mert minden jelentős műalkotás – bármilyen művészeti ághoz vagy műfajhoz tartozzék is, bármilyen tematikai, formai vagy stíláris vonások jellemezzék is – arra a kérdésre felel: mi az ember, itt és most? Mi volt, mivé vált, mi lehetne? Van-e emberi szubsztanciája, és mi módon küzdötte ki azt magának? Hogyan járult hozzá saját világával kölcsönhatásban, akciói és passiói révén az emberi lényeg meghódításának munkájához? Amikor a marxista esztétika a műalkotás hatékonysága és értéke után nyomoz, elsősorban az emberre, a történetileg konkrét, valóságos emberi sorsra kell kérdeznie, ahogyan az minden műben megjelenik és a mű belsőleg zárt világában alakot ölt.

IX. POLGÁRI ESZTÉTIKAI IRÁNYZATOK

1848-TÓL A SZÁZADFORDULÓIG

Hegel nagyszabású művészetelméleti szintézisével lezárul a polgári esztétika progresszív, klasszikus korszaka; Engels ismert Feuerbach-tanulmányának a német klasszikus filozófia Hegel utáni „felbomlásával”, „alkonyával” kapcsolatos megállapításait teljes joggal vonatkozathatjuk az esztétikára is.

A dialektikus történetfelfogás természetesen nem ismer abszolút, előzmény nélküli kezdeteket és abszolút, következmény nélküli végpontokat. A történeti folyamat szükségképpen kontinuitás, fejlődésív – és nem elszigetelt pontok véletlenszerű összege. Az esztétikai gondolat fejlődéstörténete is azt igazolja, hogy a progresszió eszméivel, egyáltalán a társadalmi haladással szembeforduló burzsoázia nem valamiféle nullpontról kiindulva teremti meg a legújabbkori reakció világképét, és az is kétségtelen, hogy a későpolgári ideológia regresszív alapjellege a polgári esztétikában sem zárja ki olykor éppenséggel jelentős részeredmények elérését. Csupán egy-két példát az ilyesfajta eszmetörténeti folytonosság jelzésére. A l'art pour l'art elmélete nem minden alap nélkül hivatkozhatott Kant ellentmondásos esztétikai koncepciójának a formalizmus felé néző oldalára; a klasszikus korszak művészetelméleti kutatásainak jól ismert, felemás megoldásai és következtelenségei természetesen bizonyos kapcsolódási pontokat kínálnak még az egyértelműen tudománytalan torzításoknak is. Másfelől értelmetlen dolog lenne tagadni a regresszív korszak pozitív megoldásainak jelentőségét. Ha például Nietzsche élesen bírálja a wagneri zenedrámák „demokratikus közönségességét”, akkor e bírálatban az arisztokratikus ízlés eszményítése mellett jelen van a klasszikus esztétika egy lényeges eleme is: Nietzsche joggal kifogásolja a mű felépítésbeli „logikájának” hatásvadász „retorikával” való helyettesítését, s a szerkezet dezintegrációjának kritikai jellemzésében

közel kerül a romantikus kompozíció szétesettségét bíráló Hegelhez – akinek dialektikus világképéről pedig egyébként a legnagyobb megvetés hangján nyilatkozott.

■ „DEKADENCIA” – IDÉZŐJELLEL ÉS IDÉZŐJEL NÉLKÜL

Az akadémikus esztétikatörténet-írás mindig is különleges előszere-ttel kutatta fel az ilyesfajta kapcsolódásokat. Az evolucionista-liberális történet szemlélet kedvenc rögeszméje szerint „semmi sem új a nap alatt”, s ezért az eszmék történetében sem talál minőségi fordulatokat. Ugyanez a filiszteri szemlélet jelentkezik az evolucionizmus lát-szatra szellemesebb, valójában azonban talán még laposabb és üresebb változatában, amely szerint minden korszak egyszerre tud többet és kevesebbet az előző korszaknál. A mérlegelő értékelést ilyen alapon felváltja az „egyrészt-másrészt” jegyében történő méricskélés, a dialektikát kiszorítja a mindenféle újat relativizáló eklektika. Marxista történetfelfogásunk ezzel szemben 1848-at igazi korszakhatárt jelző dátumnak tekinti a polgári gondolkodás történetében. Ha negatív értelemben is, de ez esetben valóban minőségi fordulatról van szó: a polgári ideológia dekadens korszakának beköszöntéséről.

Ami mármost a *dekadencia* kifejezést illeti, manapság kiváltképpen a modern művészet körüli vitákban gyakran találkozunk olyan véle-ménnyel, hogy már e fogalom maga is problematikus, a dogmatikus idők elavult jelszava, amely a korszerű művészeti törekvések szektás és konzervatív megbélyegzésére szolgált. Valóban, e fogalmat a negy-venes és ötvenes évek dogmatizmusa sokszorosan kompromittálta. Ennek ellenére a dekadencia valóságos kultúrtörténeti szerepének el-súlytalanítása, sőt, létének az a tagadása, ami a mai vitákban egyre gyakrabban felbukkan, csak negatív előjelű fonákja a joggal bíralt szektás kultúrpolitikai törekvéseknek és dogmatikus esztétikai néze-teknek.

Mindenesetre vakvágányra futtatja a probléma elemzését, ha a deka-dencia jelenségeit csupán a művészeti kultúra területén vizsgáljuk, s megfigyeljük mindenféle dekadens kulturális tünet voltaképpen táptalajáról: a kései polgári ideológia világnézeti alaptendenciájáról. Marx éppenséggel a polgári közgazdaságtan fejlődését elemezve mu-tatta ki a dekadens ideológiai áramlatok előtörését és uralkodóvá vá-

lását. Miután feltárta *A tőke* második kiadásához írott Utószavában a klasszikus polgári közgazdaságtan múlhatatlan történeti érdemeit (mindenekelőtt a termelési és az elosztási viszonyokat meghatározó osztályérdekek „cinikus” megértését stb.), egyszersem képet adott a klasszikus iskola szükségszerű bomlásáról, a vulgáris közgazdaságtanban eluralkodó hanyatlásról is. Ennek legfőbb oka a polgári társadalom osztályviszonyaiban beállott eltolódás, nevezetesen a burzsoázia és a proletariátus osztályharcának előtérbe kerülése és a további fejlődést meghatározó jellege. A proletariátustól megrettent burzsoá osztályérdek – mutat rá a marxi elemzés – megkondította a lélekharangot a tudományos polgári közgazdaságtan felett. „Most már nem arról volt szó, hogy ez vagy az az elméleti megállapítás igaz-e, hanem arról, hogy a tőkének hasznos-e vagy káros, kellemes-e vagy kellemetlen, rendőrileg tilos-e vagy sem. Az önzetlen kutatást bérencek kötelőzködése, az elfogulatlan tudományos vizsgálatot az apologetika rossz lelkiismerete és gonosz szándéka váltotta fel.”¹ Elvileg ugyanez a fordulat jellemzi a klasszikus filozófia bomlási folyamatát. A fennálló rend közvetlen vagy közvetett védelme itt is nagyszabású „visszavételhez” vezet: a materializmus és a dialektika felszámolásához, az osztálytársadalom pozitivistá módon lapos vagy irracionalista módon mitizált igazolásához.

Az apologetikus szándék természetesen a művészetek területén is romboló hatású: nem fér össze a társadalomkritikai realizmus módszerével, s egyre inkább szembekerül a polgári művészet klasszikus korszakának humanizmusával is. E folyamat voltaképpen, a műalkotás formaproblémáit illető művészeti következményeivel itt nem foglalkozhatunk. Csupán azt a tényt emeljük ki, hogy a marxi értelemben vett ideológiai hanyatlás a polgári művészet 1848 utáni fejlődésére sem maradt hatás nélkül. A világ kozmikus gyökerű káoszát és értelmetlenségét hirdető irracionalista művészet csakúgy, mint a filiszteri komfortérzést sugalló giccs végső soron reakciós társadalmi megbízást teljesít, a klasszikus polgári művészet időtálló esztétikai-formai hagyatékát éppúgy elkótyavetyéli, mint ahogyan nemet mond a bontakozó új szocialista művészet humanista világlátásából kisarjadt formakultúrára.

Itt azonban elengedhetetlenül szükségessé válik, hogy különbséget tegyünk ama módok között, ahogyan a dekadens ideológia a különböző

¹ Marx–Engels *Művei*. 23. köt. 13. old.

tudományokba, illetve a művészet különböző területeire behatol. Általánosságban szólva: a társadalomtudományok területén, kiváltképpen a filozófiában történetileg gyorsabban és eredményesebben hódít teret az objektív valóságtól való elfordulás tendenciája, mint a művészetekben. A művészet mindenkori osztályjellege ugyanis bonyolultabb, áttételesebb módon érvényesül, mint az ideológiailag egyértelműbben kötött filozófiai diszciplínaké vagy akár a társadalomtudományoké. Plehanov Bourget-val, Knut Hamsunnal vagy Merzskovszkijjal kapcsolatban okkal és joggal mondhatta: „Az osztály (ti. a burzsoázia – Z. D.) élményeitől ihletett művészet hanyatlásnak indul.”² Ugyanakkor tévedett, amikor a dekadencia művészeti eluralkodását úgyszólván megmásíthatatlan végzetnek tekintette, amely a polgári osztályhelyzetből, illetve ennek ideologikus és társadalmi-pszichológiai következményeiből kikerülhetetlenül adódik. Ezzel szemben Engels pl. Ibsenben, Lenin Tolsztojban éppen a nagy művészet erejét dicsérte, amely a művészet fejlődésére kedvezőtlen körülmények között is előtört, s az élet mély, átfogó tükrözése révén magában a műalkotásban tette lehetővé az antirealista és antihumanus ideológiák leküzdését.

Továbbá: a művészet sajátos ábrázolási módjával van összefüggésben az az ismert tény is, hogy dekadencia és művészi humanizmus párviadala gyakran egy életművön belül, sőt bizonyos esetekben egyetlen műalkotáson belül is megfigyelhető. Hadd utaljunk itt csupán egy kiragadott példára: Wagner zeneszerzői életművére. Nem nehéz felismerni ebben a *Trisztán* és a *Mesterdalnokok* világának úgyszólván minden zenedrámájában végigvonuló nagy küzdelmét, a romantikából kisarjadt irracionizmus és a romantikus éjszaka-kultuszt leküzdő, népi hangvételő zenei realizmus nagy párharcát, amely ugyancsak a *Mesterdalnokok*ban dőlt el egyértelműen Hans Sachs sarastrói humanizmusának javára, ám az emberellenes valósággal való szembenállás indulata még a *Trisztánt* is megóvjá attól, hogy maradéktalanul dekadens művé váljék. Ismételjük: másutt kellene számot adnunk azokról a változatos lehetőségekről, amelyekkel az 1848 utáni művészet is rendelkezik a hanyatlás ideológiájának leküzdésében, s nem tárgyalhatjuk itt a későpolgári művészet valóban dekadens alapjellegű műveinek belső, formai és stílári problémáit sem. E helyütt csupán a fejlődés és a visszafejlődés egyenlőtlen-

² G. V. Plehanov: *Irodalom és esztétika*. Budapest, 1962. 148. old.

ségét, a művészi hanyatlás nem végzetszerűen előre elrendelt jellegét kívántuk nyomatékosan hangsúlyozni.

Más a helyzet akkor, ha nem a szoros értelemben vett művészi gyakorlat útvonalát, hanem ideologikus reflexének, a filozófiai művészetelméletnek a későpolgári társadalom körülményei közötti sorsát vizsgáljuk. Az esztétika tudományát ugyanis – lévén maga is filozófiai diszciplína – közvetlenebbül érinti az ideológiai dekadencia. Jól megfigyelhetjük ezt az 1848 utáni évtizedek azon jelentős művészeinek életművében, akik ilyen vagy olyan formában, esetleg műkritikusként (Baudelaire) vagy éppen személyes levelezésükben (Flaubert) kísérletet tettek a korszak művészeti problematikájának elvi-elméleti feldolgozására is. A legtanulságosabb ebben a tekintetben Wagner esztétikai gondolatainak 1848 utáni fejlődésgörbéje. A 19. század nagy hatású operakomponistája nem véletlenül „keveredett bele” a 48-as forradalom eseményeibe, nem véletlenül vett részt a német forradalmi progresszió radikális élcsapatának művészképviselőjeként a negyvenes évek osztályharcaiban a barikádnak *ezen* az oldalán. Híres koncepciója a „jövő műalkotásáról”, az „összművészetről” a feuerbachista humanizmus talaján fogant, s a polgári művészet elidegenedésének leküzdésére irányult. Ám az 1849-es, „igazi szocialista” Wagner az emigrációban hamarosan Schopenhauer hatása alá került, s ifjúkori romantikus antikapitalizmusa kiegészült az objektív történelmi valóság eredendő értelmetlenségének, mindenféle politikai cselekvés céltalanságának irracionalista elméletével. Az „összművészet” koncepciója ennek megfelelően alakult át. Az egykori forradalmár most már a történelem ellentétének felfogott mítoszt tekinti a nagy művészet ideális tárgyának, s az „összművészet” lényegeként az egyes műfajok és művészetek közötti határvonalak eltörlésének romantikus eredetű programját, kiváltképpen pedig az objektív drámai konfliktus „zenei” feloldásának szükségességét állítja a figyelem homlokterébe. Nietzsche szellemesen jellemezte ezt a pálfordulást a következő szavakkal: „Bene navigavi, cum naufragium feci” (jól hajóztam, s egyszerre csak hajótörést szenvedtem). Ez a hajótörés persze több, mint egyéni balsiker. „Wagner a német polgárság útját tette meg a forradalomtól a csalódásig, a pesszimizmusig és egy rezignált, hatalom védte bensőségig.”³ Viták tárgya, hogy ez a hajótörés miképpen be-

³ Th. Mann: *Wagner és korunk*. Budapest, 1965. 115. old.

folyásolta művészi fejlődését. Azt azonban aligha lehetne vitatni, hogy a Schopenhauer kalauzolásával megtett világnézeti fordulat végzetesen romboló hatású volt a zeneszerző esztétikai-elméleti munkásságában: művészetfelfogásából kiölte a plebejus demokrata nézetek utolsó elemeit is.

Az 1848 utáni polgári esztétika történetét vizsgálva éppen ezért nem hagyhatjuk figyelmen kívül a klasszikus korszak eszméinek hajótörését. Csak e nagy „visszavétel” keretén belül világíthatunk rá a továbbfejlődés egyenetlen útvonalaira.

■ AZ ESZTÉTIKAI POZITIVIZMUS

Az 1848 utáni fordulat egyik legkézzelfoghatóbb jele, hogy az esztétikai kutatások területén is előretört és uralkodóvá vált a pozitivista irányzat. Kiindulópont a művészetelmélet vonatkozásában is Comte ismert kultúrtörténeti koncepciója volt. Eszerint az emberiség a külvilág megismerésének történetében a teológiai, majd a „metafizikai” szakasz végigjárása után a polgári civilizáció eredményeképpen végre eljutott a „pozitív” világkép korszakába. Az első két szakaszban „transzcendens” okokkal magyarázta a világot: isteni beavatkozást tételezett fel a természet jelenségeinek működése mögött (teológiai korszak), vagy általánosságban feltételezte, hogy vannak a jelenségvilágon túl fekvő oksági összefüggések (ezt nevezi Comte „metafizikának”, s idesorolja az objektív idealizmust csakúgy, mint a materialista világnézetet). A pozitívizmus lényege ezek után az volna, hogy a megismerés a jelenségek szabatos leírására korlátozódik, a tudomány lemond a lényegi összefüggések, a metafizikainak nyilvánított kérdések kutatásáról. E metafizikabírálat látszólagos világnézeti pártatlansága természetesen alig több felszíni látszatrál. A pozitívizmus csak programjában követelte a materializmus és az idealizmus egyidejű túlhaladását, valójában ismeretelméletileg szubjektív idealista fenomenalizmust és agnoszticizmust képviselt, s a fennálló polgári rend „pozitív” leírására törekvő, a társadalmi élet gazdasági alapzatát (és vele az osztályviszonyokat) zárójelbe tevő szociológiájával végső soron a kapitalista rendszer igazolásának és védelmezésének álláspontjára helyezkedett. Marx egyik alkalmi megjegyzése, mely szerint a „kritikátlan pozitívizmus” nem kevésbé „kritikátlan idealizmussal” fonódik egybe, hatványozottan érvényes a comte-i koncepcióra.

Ugyanezt mondhatjuk az 1848 utáni évtizedekben elinduló és a hetvenes években már úgyszólván az egész „katedraesztétikát” elborító pozitivizmus-hullámról is. A metodikai programot Theodor Fechner nagyon világosan körvonalazta, amikor a „rég”, „metafizikus” „Aesthetik von oben”-nel (a „felülről” kiinduló esztétikával) szembeszegette a művészetelmélet új modelljét, az „Aesthetik von unten”-t (az „alulról” felfelé haladó esztétikát). Látszólag csupán arról van szó, hogy a klasszikus német idealizmusban, elsősorban Hegelnél valóban érvényesülő spekulatív irányzatot kívánták felszámolni, s a szép „metafizikájából” kiinduló deduktív „levezetések” helyett szeretnék volna meghonosítani a művészet empirikusan adott, tapasztalatilag hozzáférhető tényeinek induktív jellegű vizsgálatát. Ám a spekulatív módszernek ez az egyébként jogos és legtöbbször tanulságos bírálata egyszersmind tagadja az esztétikai problémák bármiféle ismeretelméleti-filozófiai megközelítésének létjogát és lehetőségét, nemet mond az esztétika világnézeti alapjára és jellegére általában.

Az „Aesthetik von unten” metodológiája meghirdette a világnézetileg semleges, eldönthetetlen filozófiai előfeltevésektől, „prejudíciumoktól” mentes művészetelmélet programját. Maga Fechner – egyébként a kísérleti lélektan egyik megalapítója – bizonyos kísérleti módszerekkel e program megvalósítására is kiterjedő és alapos kutatásokat folytatott. Elsősorban a szépnek minősített tárgy keltette tetszés pszichológiai jelenségeivel, a befogadói ízlésítélet „pszichikai atomjaival” foglalkozott. Elgondolása szerint ilyen módon eljuthatunk az esztétikai tetszés bizonyos alapelveihez. Ezek közül a legfontosabbak: a különféleség szerves egysége, az összhang, az „igazság”, a világosság, az asszociáció elve, és így tovább.

Kár lenne tagadni, hogy az így kibontakozó experimentális esztétikai kutatások fontos adalékokat szolgáltathatnak bizonyos ízlésítéletek, művészi vagy befogadói magatartástípusok stb. vizsgálatához, s hogy eredményeiket nemcsak a művészetpszichológia vagy a művésztársadalom hasznosítja, hanem az esztétika is. Így bizonyos experimentális vizsgálatok például előmozdítják a festészeti kompozíció ún. figyelemirányítási elvének jobb megértését. A magyar származású François Molnár például a közelmúltban rendkívül sokoldalú felmérés alapján felvázolta a tipikus szemmozgásokat, amelyekkel képzőművészeti kompozíciók szemléleti befogadása jár. Hasonlóképpen fontos zeneesztétikai eredményeket hozott többek között a tonális

érzék experimentálisan megalapozott elemzése, és a példák számát tetszés szerint növelhetnénk.

Ennek ellenére kérdéses marad, hogy lehetséges-e a tudományos kutatásokat gátló spekuláció leküzdése pusztán az experimentálás és az induktív módszer proklamálása révén. Először is: az indukciónak – akár teljes, akár részleges – bizonyos „pozitív” tények, „elemi” adottságok megfigyeléséből és leírásából kell kiindulnia – ámde ezek csak látszólag tovább nem bontható elemi „tényatomok”. Kiváltképp a művészet sokrétű világában nyomban felmerül az elemi „adatok” *értelmezésének* szükségszerűsége. Mindenekelőtt meg kell határozni az elvi különbséget a mindennapi élet kellemes jelenségei által kiváltott tetszés és a művészeti esztétikum (szép, tragikus, komikus stb.) észleléséhez kapcsolódó ízléskérdés között. Fechner – saját módszertana alapján – erre képtelen volt: ez már az esztétikum sajátosságainak, ezen belül művészet és valóság ismeretelméleti viszonyának tisztázását kívánta volna meg. És a nyitva hagyott kérdés ismét csak kérdés marad: a pozitivisták művészetfelfogás az interpretációs-világnézeti elemet a legelemibb „adatok” legközvetlenebb megközelítéséből sem tudja kiküszöbölni. Aligha véletlen, hogy már a hetvenes, nyolcvanas években különbséget kellett tenni „pszichológiai”, „fiziológiai”, „szociológiai” stb. művészetelméletek között, mégpedig aszerint, hogy a művészet elemi tényeit lélektani, biológiai, társadalmi vagy egyéb „adottságoknak” tekintették. Az esztétika természettudományos orientációja, amelyre a pozitivisták oly büszkén hivatkoztak, már első lépésével megrendítette a filozófiai esztétika rendszertani alapjait. A pozitivisták esztétika ilyen módon bekapcsolódik a klasszikus polgári filozófia 1848 utáni egyre szélsőségesebb dezintegrációs folyamatába.

Ugyanakkor a rendszer-gondolat alkonya csak egyik tünete a módszer belső ellentmondásosságának. Érdemes közelebbről szemügyre venni azokat a végső alapelveket, amelyeket kísérleti eredményeinek általánosításául Fechner megfogalmazott. Legtöbbjük ugyanazoknak az esztétikai alapkategóriáknak a formai variánsai, amelyekkel a klasszikus esztétika is operált. Fechner a sokféleség szerves egységét vagy Helmholtz a dur-moll-tonalitáson alapuló zenei gondolkodást a képzőművészeti, illetve zenei ízléskérdések végső axiómái között emlegetve, „alulról” jut el ugyanolyan elvekhez, mint pl. a festői vagy a zenei kompozíció szerkezet törvényeit kutató Hegel, aki kísérletet tett az érett polgári művészet belső törvényszerűségeinek álta-

lánostására. Míg azonban Hegelnél – legalábbis a múltra, a művészetek korábbi fejlődésére nézve – érvényesül a történetiség elve (habár a spekulatív módszer, mint tudjuk, e téren is torzulásokhoz vezetett), addig a pozitivizmus rejtett premisszaként minden fejtegetésébe becsúsztatja a művészetet alkotó vagy befogadó szubjektum állandóságát, belső „természetének” – így szépérzékének is – fiziológiai-pszichológiai (vagy éppen szociális jellegű) változatlanóságát. Mert mit ér a valóságban például az az „előfeltevés- és spekulációmentes” módszerrel megállapított tétel, mely szerint az arany metszés az az esztétikailag kitüntetett arányrendszer, amely leginkább képes esztétikai érzelmek létrehívására? Egyes pszichológus-esztéták (Groos, Wundt, Witmer, Pierce) már Fechner korában rámutattak a módszer belső ellentmondásosságára. Hamarosan kiderült például, hogy a hagyományos kínai és japán festészet a hosszúkás, keskeny képfelületeket részesíti előnyben, s az esztétikai tetszés „pszichikai atomja” Keleten olykor éppenséggel az európai ízlés ellentéte. Ugyanez a kérdőjel rajzolódott ki Helmholtz fiziológiai hangtana mellett, amikor később, a 20. század első évtizedében, kibontakozott az Európán kívüli zene és a kelet-európai folklór zeneelméletileg is megalapozott kutatása. Helmholtz vagy Riemann zeneelméleti alapvetése természetesen nagy jelentőségű felfedezésekhez jutott el a fiziológiai akusztika terén. Amikor azonban a fizikai felhangrendszerre visszavezetett dur-moll-tonalitás konszonanciatörvényeiben jelölték meg a zenei szépség pszichikai-fizikai alapjait, akkor elzárták a zeneesztétika előtt a zenei érzék és a zenei szép történetiségéhez és társadalmiságához vezető utat: abszolutizálták és szépségkánonná emelték az experimentális vizsgálatok elvégzésének helyén és időpontjában megfigyelt hangrendszer sajátosságait. Mert amit Helmholtz a belső füljáratokban elhelyezkedő Corti-féle szerv idegrostjainak tulajdonított, az korántsem valamiféle természetadta tulajdonsága egy „természetes” szubjektum zenei hallásának; a zenei harmónia történeti törvényeit nem a természet, hanem a mindenkor társadalmi-történeti sajátosságokkal rendelkező objektum-szubjektum-viszony szabja meg. Éppen az tehát, amit az „alulról” kiinduló elmélet tabuvá tett.

A „pozitív módon adott jelenségek” experimentális jellegű leírására szorítókozó esztétika következtetésképpen semmivel sem kevésbé dogmatikus, mint a spekulatív irányzat. A pozitivistá művészetelmélet filozófiaellenes („metafizikaellenes”) módszertani alapállása és történetietlensége képtelennek bizonyult az esztétikum valóságos sajátosságai-

nak, a valóságos esztétikai kategóriáknak, e kategóriák belső rendjének és törvényszerű összefüggéseinek tudományos feltárására. Ezért nem lehet teljesen meglepő számunkra, hogy a pozitivista esztétika – miközben élesen bírálta a klasszikus rendszereket, elsősorban a hegeli művészetfilozófiát – barátságosan megértő, sőt, gyakran rokonszenvező magatartást tanúsított a „metafizikai” megalapozású formalista koncepciók iránt. Herbart és Zimmermann kiindulópontját, nevezetesen a művészet a priori-metafizikai lényegének feltételezését Fechner természetesen nem tette magáévá. Ámde az a Zimmermann-nál kiváltképpen határozott törekvés, hogy a szépséget teljességgel formai-proporcionális viszonylatok eredőjének tekintsék, tartalmát viszont – Kant bizonyos elgondolásaihoz visszakanyarodva – az esztétikai hatás teljességgel közömbös elemének tartsák, a pozitivisták számára nem volt idegen. Fechner végül is „alulról” igazolta az aranymetszésnek azt az abszolutizálását, amelyre először a formalista Zeising vállalkozott; Helmholtz és Riemann pedig ugyanúgy kanonizálta a durmoll-tonalitást, mint Eduard Hanslick, a zenét „hangozva mozgó formá”-nak definiáló zenekritikus, Herbart és Zimmermann esztétikai párthíve.

■ A NATURALIZMUS ELMÉLETE

Ebben az összefüggésben kell kitérnünk az 1848 utáni korszak egyik nevezetes művészeti mozgalmának, a naturalizmusnak elméleti alapvetésére: Zola kísérletére az általa megteremtett francia naturalista regény alapelveinek – mindvégig a pozitívizmus alapján maradó – általánosítására. Itt sem foglalkozhatunk viszont részletesebben azzal a kérdéssel, hogy mennyiben lehet ezt az írói személyiség teremtette elméleti teljesítményt a valóságos művészeti gyakorlat adekvát megfogalmazásának tekinteni. A naturalista mozgalmat természetesen terhelik a hanyatló polgári világkép kölöncei. A marxista esztétika számos képviselője teljes joggal hangsúlyozza, hogy a naturalizmus egészében véve a 19. századi kritikai realista módszer válságából és bomlásából született. Éppen ezért tarthatatlan a realizmusnak és a naturalizmusnak a 20. századi polgári esztétikában megszokott azonosítása, jóllehet a mozgalom egyes jelentős képviselői bizonyos módosításokkal átvették a klasszikus polgári művészet társadalomkritikai szemléletét is, amelyet a fiatal Hauptmann-nál, Zolánál, de kivált-

képpen Maupassant-nál a nyárspolgáriság elleni lázadás erős indulata motivál.

A relatív jogosultság mozzanata Zola elméleti álláspontjából sem hiányzik. Bár a művészetet a „metafizika” nyűge alól ő is a comte-i elképzelés alapján kívánta felszabadítani, mégis indokoltan kifogásolja a romantikus irodalom idealizáló, absztrakt emberábrázolását. Ám pozitív programjából kiderül, hogy voltaképpen a kritikai realizmus módszerével is szakít. Saját regényírói módszerének kifejtése során többek között Balzac példájára hivatkozik: így a *Betti nénit* a „kísérleti regény” mintaképének tekinti, mert szerinte Balzac Hulot báró alakjában azt „vizsgálja”, milyen pusztítást vihet véghez a szerelmes ember természete, szenvedélyvilága a maga környezetében. A regény mármost „e kísérlet puszta jegyzőkönyve”. Semmi kétség: a balzaci realizmusnak ez az átértelmezése a perdöntő ponton téved. Nem veszi ugyanis tekintetbe, hogy Balzac típusai társadalmi lények, akiknek személyisége elsődlegesen társadalmi viszonyaikban alakul ki, mégpedig nem a miliő mechanikusan determináló hatására, hanem saját aktivitásukban, amellyel környezetükre maguk is visszahatnak, s ezt formálva maguk is formálódnak. Zola ezzel szemben az embert hangsúlyozottan természeti lénynek tekinti. „... A kísérleti regény – írja saját művészeti eszményéről – a század tudományos fejlődésének egyik következménye; folytatja és kiegészíti a fiziológiát, amely viszont a vegytanra és a fizikára támaszkodik; az elvont, a metafizikai ember tanulmányozását a természeti ember, a fizikai és kémiai törvények kormányozta, a környezet befolyása által determinált ember tanulmányozásával cseréli fel...”⁴

E naturalista emberfelfogás kialakulásában – a Taine-féle miliő-elmélet mellett – szerepet játszott a természettudományos kutatás fellendülése, a kísérleti módszerek széles körű elterjedése a 19. század második felében. Zola éppenséggel Claude Bernard *Bevezetés a kísérleti orvostudományba* c. művét (1865) tekintette a tudományos művészetelmélet módszertani modelljének. A művészet és a kísérleti természettudomány módszereinek azonosítása azonban korántsem a művészet voltaképpeni tárgyául szolgáló emberi valóság mélyebb mozgástörvényeinek művészi megjelenítésére ösztönözött. A tudomány és a művészet elvi azonosítása – pontosabban: a művészileg ábrázolt emberi tevékenység motivációjának biológiai értelmezése –

⁴ In: *A világirodalom ars poeticái*. Budapest, 1965. 297–298. old.

végso soron egyértelmű az emberi valóság felszíni jelenségeinek abszolutizálásával. Az átöröklés és a megváltoztathatatlanak tekintett külső környezet ilyen módon a személyiség kikerülhetetlen végzete, s a természeti lényként felfogott ember ki van szolgáltatva ösztöneinek és az emberi lét állatias vonásait rögzítő külvilágnak. Lemaître, a *Germinal* kritikusa, az emberben levő állatiasság pesszimista eposzá-
nak nevezte Zola híres regényét. Zola szellemes riposztot adott impresz-
zionista módon pszichologizáló kritikusának: „Az ön véleménye sze-
rint az ember fő szerve az agy; én úgy találom, hogy a többi szerv is
lényeges szerepet játszik!”⁵ Eddig Zolának van igaza; a válasz joggal
gúnyolódik a romantikusan idealizáló emberfelfogáson. Ámde ugyan-
akkor Zola dacos magabiztossággal elfogadja Lemaître meghatározá-
sát; ez a tény pedig azt jelzi, hogy a naturalizmus emberképe csak
formális ellentéte (tehát ennyiben kiegészítője) a romantikus szépítés
gyakorlatának. A biológizáló szemlélet csakúgy, mint a pszichologiz-
mus, az emberi lényeg központi magjától vonatkoztat el: a társadalmi-
ságtól és az öntevékenységtől.

Ez teszi érthetővé a naturalista iskola állásfoglalását a tipizálás és a
cselekményvezetés alapelveiről. Maupassant a romantikával szemben
megint csak joggal hangsúlyozza, hogy az íróilag ábrázolt emberi cse-
lekvés nem maradhat motiválatlan. „... Szabad-e az elbeszélés kellős
közepén téglát ejtenünk valamelyik fontos szereplőnk fejére...?”
A művészi cselekményvezetés megkívánja – állapítja meg helyesen –,
hogy minden új mozzanatot megindokoljunk, íróilag előkészítsünk;
a művészi kompozíció tehát bizonyos értelemben kizárja a „meglepe-
tést”. Ebből az alapelvből viszont arra következtet, hogy a művészet
nem tűri meg a kivételes jellemvonásokat vagy szituációkat – a tipi-
zálás tehát kizárja a kielezés módszerét. „... A tegnapi regényíró –
állapítja meg Maupassant, teljesen Zola szellemében – az élet válságait,
a feszült lelki és érzelmi helyzeteket válogatta ki és beszélte el, a mai
regényíró pedig a normális szív, lélek és elme hétköznapi történetét
írja meg...”⁶ Talán felesleges itt részletesen beszélnünk arról, hogy
a típusnak ez az átlaggá szürkítése ellentétben van nemcsak a Balzac-
féle regény tipizálásmódjával, hanem a maupassant-i novellisztika
realista művészi gyakorlatával is.

A „kísérleti regény” koncepciója a művészi alkotó tevékenység

⁵ Idézi Lukács Gy.: *Művészet és társadalom*. Budapest, 1968. 181. old.

⁶ In: *A világirodalom ars poeticái*. 325. és 324. old.

újszerű értelmezésével is a pozitívizmus bélyegét hordja magán. Zola szerint az igazi művész elsődleges feladata a megfigyelés és a „kísérletezés”; a regényíró kora erkölcsének „jegyzője”, egyszersmind „kísérletező moralista”, aki bizonyos szituációk teremtésével „kísérlettel mutatja ki, hogyan viselkedik valamely szenvedély valamely társadalmi környezetben”. A műalkotás nem más, mint e kísérlet objektív hűségű protokollja. Így válik a szükség erénnyé. Mert Zola voltaképpen a kifejlett polgári társadalom művészenek kényszerű helyzetét idealizálja itt: pozitív eszménnyé mitizálja az életen kívül álló, az élet szenvtelen megfigyelésére korlátozódó író pozícióját. A művészi magatartás ily módon, elvi lényegét tekintve, elkülönül az életet valósággal megélő „gyakorlati embertől”. Az írónak „sem felháborodnivalója, sem helyeselnivalója nincs... mi csak kísérletezők vagyunk, nem pedig kísérletezők és gyakorlati emberek egy személyben; meg kell elégednünk azzal, hogy felkutadjuk a társadalmi jelenségek determinizmusát, s a törvényhozók, gyakorlati emberek gondjára bízunk...”.⁷ Az írói objektívizmusnak ez a szélsőséges megfogalmazása szervesen következik az embernek mint a művészet tárgyának naturalista értelmezéséből. Ha Zola az embert mint természeti lényt tekinti a művészi megformálás voltaképpeni objektumának, akkor az ehhez legmegfelelőbb művészi magatartás valóban az lesz, amely a természettudományos kutatás modelljét veszi alapul. Ez esetben a művészi szubjektivitás, az ábrázolt jelenség iránti – világnézeti gyökérzetű – szimpátia és antipátia csak felesleges kölönc, amely zavarja a megfigyelést és a „kísérletezést”.

Az objektívizmusnak ezt a szélsőséges programját a művészi tevékenység természetesen eleve nem válthatja maradéktalanul valóra. Talán a legvilágosabban éppen a zolai életmű bizonyítja ezt – saját szándékai ellenére. Éppen a *Germinal* idején tett híres nyilatkozata – „mostanában, valahányszor új tanulmányba kezdek, beleütközöm a szocializmusba” – igen pontos szavakkal jelzi a valóság valóban művészi visszatükröződésének szükségképpeni dialektikáját: az objektív valóság feltárása elszakíthatatlan egységben van a társadalmi-történeti folyamatok fő irányának valminő érzékeltetésével, s ez előfeltételezi az értékelő, válogató, kiemelő stb. írói szubjektivitás megszüntethetetlen jelenlétét a műalkotás által elének tárt világképben. Ezért nem véletlen az sem, hogy az a Zola, aki – Proudhonnal vitatkozva – még

⁷ Uo. 298. és 299. old.

kategorikusan tagadta a művészet bármiféle társadalmi megbízatását, öregkorában – legalábbis elméleti-politikai tekintetben – félretolta a megfigyelésre korlátozódás programját, s a Dreyfus-pörben megírta híres röpiratát, a demokratikus progresszió ügye mellett lándzsát törő *J'accuse*-t. Ezzel személyes példát mutatott arra, hogy a jelentős művész művészeti tevékenységéből a közéleti-társadalmi szféra nem kapcsolható ki, hogy az írói magánszemélynek és a tevékeny ember teljes személyiségének korábban általa meghirdetett elkülönítése nem valósítható meg. És mindez magyarázat arra is, hogy Zola vagy más naturalisták mikor és miért tudtak kitörni saját koncepciójuk szűk korlátai közül. Ennek ellenére: a művészi objektivitás és szubjektivitás valóságos dialektikáját Zola elméleti szinten sohasem tudta megfogalmazni. Ismert definíciója szerint „a műalkotás nem más, mint a természetnek valamely darabja, ahogyan azt egy temperamentum szemüvegén nézik”.⁸ A művészi tevékenység természetelvű értelmezését itt kiegészíti az a szubjektivizmus, amely az alkotó egyéniség művét a társadalmi gyakorlattól elszigetelt magánemberi személyiség, az egyéni érzésvilág, temperamentum stb. kifejezésének tekinti. A pozitivista világnézeti előfeltevések itt is elzárják a megoldáshoz vezető utat.

■ A SZIMBOLIZMUS MINT OPPOZÍCIÓ ÉS MINT KIEGÉSZÍTÉS

A naturalista iskola virágkora a nyolcvanas évekre esik; Zola a legfőbb elméleti művét, a *Kísérleti regényt* 1880-ban adta közre. A pozitivista művészetfelfogás képviselői azonban csak rövid ideig léphettek fel a konzervatív irányzatokkal szakító úttörők szerepében. Stéphane Mallarmé szalonjában 1878-ban kialakult az ifjú költőknek és művészeknek az az új csoportja, amelyet szimbolistának nevez az irodalomtörténet. A szimbolisták fellépése mármost egyáltalán nem maradt el a naturalisták mögött az újatkezdés szenvedélyes akarásában. Ámde a kritika fő céltáblája ezúttal nem a „metafizikai” – romantikus és kritikai realista – emberfelfogás, hanem éppen ellenkezőleg: maga a naturalizmus és a pozitívizmus.

Ami az új mozgalom filozófiai alapjait illeti, George Vanor már 1889-ben jelezte az antinaturalista oppozíció világnézeti motívumát:

⁸ Vö. É. Zola: *Válogatott művészeti írásai*. Budapest, 1961. 37. old.

„... Zola úr mondta valahol, hogy csődbe jut a Szimbolizmus, mert nincs filozófiája. Zola úr tévedett. Az illusztris naturalista író még mindig Auguste Comte pozitivizmusánál tart, meg Spencerék, Stuart-Millék adatszerű kompilációinál. Nem ismeri Renouvier fenomenalizmusát, sem a legújabb metafizikusok tudományos spinozizmusát. Napjainkban a tudomány és a filozófia minden jelenséget egyetlen egységes lényegre igyekszik visszavezetni, amelynek egyszerű módosulásai alkotják az érzékelhető életet.”⁹ Vanor teljes joggal utasította vissza a szimbolista mozgalom filozófiai megalapozatlanságának vádját. Renouvier-ra való hivatkozása ebben a vonatkozásban még nem perdöntő; a 20. századi perszonalizmusnak ez a francia előfutára a neokantianizmus egyfajta francia változatát képviseli, s a magánvaló kanti koncepciójának tipikusan szubjektivistá értelmezésével voltaképpen a pozitivizmus ismeretelméleti előfeltevéseinek határain belül marad, s csak a személyiség kategóriájának teista-vallásos értelmezésével válik élete végén egy új típusú irracionálizmus képviselőjévé. Sokkal fontosabb Vanor hivatkozása a „legújabb metafizikusokra”. A szimbolizmus esztétikájának filozófiai megalapozásában ők játszották a főszerepet: az 1871-es Kommün leverése utáni depresszióban elterjedő miszticizmus, az újrafelfedezett 18. századi Swedenborg „teozófiája”, a kései Schelling és Schopenhauer metafizikája, mindenekelőtt pedig a 20. századi irracionálizmust közvetlenül inauguráló Henri Bergson filozófiai-pszichológiai koncepciója.

Bergson már doktori értekezésében (*Idő és szabadság – Tanulmány a tudat közvetlen adatairól*, 1889) élesen bírálta azt a pozitivizmust, amely az ún. asszociációs pszichológiában rejlik, s amely a pszichikai tevékenységet elemi képzetek – mintegy pszichikai atomok – egyesülésére és szétválására, a képzetek társításának mechanizmusára akarta visszavezetni. A mechanikus asszociációnak ez az egyébként rendkívül szellemes vitatása ugyanakkor Bergsonnál egybefonódik a racionális megismerés, a diszkurzív gondolkozás mondhatni denunciáló elutasításával. Bergson itt Kant agnoszticizmusát újíttja fel, de radikálisan irracionalista változatban. Eszerint a külvilág lényegének megragadására irányuló értelem szükségképpen csődöt mond, a diszkurzív megismerés sohasem képes megközelíteni a létezés ősalapját. Ez a világlényeg ugyanis elvileg más természetű, mint a képzetek hálójába befogott jelenségvilág: nem térbeli pontok összege, nem is a három-

⁹ In: *A szimbolizmus*. Budapest, 1965. 131. old.

dimenziós anyagszerkezethez kötött, fizikailag értelmezett időpontok sora, ahogyan ezt a mechanisztikus szemlélet elképzei, hanem egy-fajta „élan vital”, „életlendület”, „teremtő fejlődés”, a mozgásnak egy sajátos típusa, amelyet a fizikai mozgásformától élesen elhatárolva Bergson tartamnak (durée) nevez. Ezt az anyagtalan, „tisztá” tartamot mármost szerint csakis a „hiteles” megismerés szerve, az intuáció – a tárgyat közvetlenül átélő, a tárgyba a szubjektumot beleélő tudati aktus – ragadhatja meg.

Semmi kétség, Bergson valóban „új metafizikával” szolgált; a pozitívista világkép prózai „józsága” – lapossága – után felvázolta a lényeg megragadásának azt a világképét, amely túlmegy a felszínen, de nem a valóság valóban tudományos megismerésének, visszatükrözésének jegyében, hanem egy új stílusú filozófiai mítoszt és gondolatalköltészetet teremtve. Bergson ennyiben kielégítette azoknak az értelmiségi köröknek a világnézet-szükségletét, amelyek lázongtak a polgári mindennapok prózai szürkésége ellen, de lázongásuk megmaradt a polgári rend alapjai hallgatólagos, spontán elfogadásának keretei között. A „klasszikus” agnoszticizmus „modern”-irracionalista újrafogalmazása ilyen módon a polgári rend közvetett védelmének már Schopenhauernél megismert irányzatába illeszkedik: világnézeti kereteket teremt a fennálló valósággal szembeni elégedetlenségnek – a radikális tagadás illúzióját keltő – levezetésére.

Ezek azok az általános világnézeti keretek, amelyek között a szimbolizmus esztétikai elmélete és gyakorlata mozoghat. Az alapállás itt is kritikai jellegű: Mallarmé csakúgy, mint Zola, a hanyatlás lényeges tüneteit mutatja fel a kortárs polgári művészetben. Ahogyan a naturalista esztétika joggal pellengérezte ki a romantikus-idealista ember-szemléletet, úgy Mallarmé is okkal nyilatkozik a megvető gúny hangján a filiszter ízlésnormáiról, a mindennapok prózájában magát jól érző polgárság érzelmi komfort-követeléséről. A naturalizmussal és a pozitívizmussal való szembe fordulást ilyen módon elvileg ugyanaz a társadalomkritikai alapállás motiválja, mint a naturalista mozgalom antiromantikus nézőpontját.

A polgári rend elutasításának motívuma kiváltképp kézzelfogható a szimbolista líra talán legjelentősebb francia mesterének, Baudelaire-nak költői ars poeticájában. Más összefüggésben már utaltunk arra, hogy Baudelaire, a lírikus, megragadó erővel villantotta fel a Daumier képviselte új művész típus radikálisan új szépség szeményét. Baudelaire, a kritikus, lényegében ugyanilyen szellemben mutatott rá a torznak,

a diszharmonikusnak az 1848 utáni progresszív művészet szépségeszményében kifejlődő elemeire: „*A szép mindig bizarr*. Nem állítom, hogy akartan, kiszámítottan bizarrnak kell lennie, hisz így az élet félresikerült torzszülöttje lenne. Úgy értem, hogy mindig van benne valami meglepő, valami naiv, akaratlan, öntudatlan bizarrság, és éppen ez az, ami a Szépnek sajátos ízt kölcsönöz.”¹⁰ És Baudelaire ezt a bizarrságot – mint a „banális” szépség ellentétét – korántsem pour épater les bourgeois, a bohém polgárpukkasztás jegyében követelte meg. Képzőművészeti tárgyú kritikáiban például a Gavarni és Daumier képviselte „bizarr” módon karikírozó művészetet a balzaci kritikai realizmus szerves folytatásának, az *Emberi színjáték* adta korrajz grafikai-festői változatának tartotta, Goyát pedig így jellemezte: „... Kétségtelenül nagy művész, művei gyakran ijesztőek. A vidámságba, a kedélyességbe, a cervantesi idők spanyol szatírájába modernebb szellemet vegyít, vagy legalábbis olyan szellemet, amelyet a modern kor kedvel: a megfoghatatlan iránti nosztalgiát, kiengesztelhetetlen ellentéteket, az emberi arc és lélek iszonyatos eltorzulását, az emberét, kit a körülmények állattá aljasítottak.”¹¹ A felszín és felszíni „banális” szépség elutasítása Baudelaire-nál még a nagy kritikai realizmus defetiszáló módszerének lényeges elemeit is magában foglalta.

Másfelől 1848 bukása sajátos irányt adott e költői criticizmusnak. Persze Baudelaire-nál, a költőnél, nincs szó olyasfajta hajótörésről, mint amelyet Nietzsche a korábban idézett összefüggésben Wagner életművét jellemezve megállapított. A polgárság vezette forradalmak korszakának lezárulása azonban nála is akadály a kritikai realista világkép elméleti megértésének és az új helyzetet figyelembe vevő továbbfejlesztésének. Elég itt, ha csupán a művészi dandyzmust meghirdető elképzelésére gondolunk. Eszerint a modern művész csakis akkor ismerheti meg az „elképesztés örömét”, ha szeme fényeként őrzi eredetiségét, s életmódjától költői gyakorlatáig megtalálja a módot, hogy „kiváljék a tömegből”. Az így felfogott dandyzmus Baudelaire saját szavai szerint egyfajta vallás, melynek fő parancsa: „... lerombolni, kipusztítani a közönségeset”. A teljes emberség, a tevékeny ember autonómiája utáni nosztalgia azonban itt már kilátástalan vágyálomként jelentkezik, s ezért fokozatosan elveszíti világnézeti-tartalmi konk-

¹⁰ Ch. Baudelaire: *Válogatott művészeti írásai*. Budapest, 1964. 62. old.

¹¹ Uo. 99. old.

rétságát, egyre elvontabbá halványul. Baudelaire-ból azonban még nem hiányzott teljesen az a belátás, hogy kora átmeneti korszak. A dandyzmus, a tömegből kiválás költői programja ezért szerinte „többnyire azokban az átmeneti korokban tűnik fel, melyekben a demokrácia még nem vívta ki teljes hatalmát, amikor az arisztokrácia még nem gyengült el egészen. . .” A költői magatartás arisztokratizmusa ilyen módon „a hősiesség tündöklése hanyatló korokban”¹², olyan művészi magatartás, amely tudatában van átmenetiségének. Gondoljunk a művészlét megragadó baudelaire-i jelképére, *Az albatroszra*. Mindmáig megőrizte evokatív erejét ez a vers, mert kivételes tisztasággal ábrázolja az átmeneti kor teremtménye tragikus meghasonlást.

Mallarménál, a szimbolista líra ars poeticájának legnagyobb hatású megfogalmazójánál már éppen ez az átmenetiségtudat tűnik el, hogy felváltsa a költői egyedüllét és magány már-már öntetszelgő védelme és örök érvényűvé tétele. Ez a hangsúlyváltás minden bizonnyal összefügg azzal a ténnyel is, hogy Mallarmé már 1871 után, az első proletárdiktatúra-kísérlet, a párizsi Kommün bukásának alapélményével lépett fel a művészi életben; s ez az élmény az ő nemzedéke számára talán még leverőbb volt, mint a flaubert-i *Érzelmek iskolája* főhőse, Frédéric Moreau nemzedéke számára (így Baudelaire számára is) az 1848-as forradalmi periódus lezárulása. Mallarmé alapján véve romantikus antikapitalista: a művészetben az utolsó lehetőséget pillantotta meg a gyűlölt kalmárvilág, a polgári hétköznapi tagadására. A költő szerinte csak úgy fejezheti ki megvetését a kor társadalmi rendje iránt, ha „sztrájkba lép vele szemben”, s következetesen elhárítja magától a korrupció külvilág minden csábítását. Magányában ezután feltárul előtte, úgy mond, a létezés rejtelmes – racionálisan, szavak útján kifejezhetetlen – lényege és értelme.

A magatartás itt már átcsap az ismeretelméleti mitológiateremtésbe, amelynek lényegét és végeredményét Bergsonnál már megfigyelhettük. A létezés, a valóság belső lényege Mallarmé szerint is kifürkészhetetlen titok, csakis egyfajta irracionális-kultikus megközelítéssel elérhető misztérium. A művészet most a modern kor kiválasztottjainak ezoterikus vallása. Mallarmé gyűlölete már nem az embert elaljasító körülmények ellen összpontosul, mint Baudelaire-é, hanem a „profán tömeg” ellen, amely demokratikus közönségességgel betolakodott a művészet szentélyébe. „Ilyesformán minden jöttment azonnal

¹² Uo. 152. old.

belegázolhat minden remekműbe, s még nem találtak ki, amióta csak költők vannak, az ilyen alkalmatlankodók elhárítására valamilyen szeplőtlen nyelvet – hieratikus formulákat, amelyeknek száraz tanulmányozása megvakítaná az avatatlant, és ösztökélné a szerencsétlen kitaratókat; – s ezek a betolakodók most belépőjegyként tartják kezükben az ábécét, amelyből olvasni tanultak! Ó, hajdani misekönyvek aranycsatjai! Ó, papirusztekercsek sértetlen hieroglifái!”¹³

A költészet voltaképpen feladata mármost nem az lenne, hogy logikailag tagoltan – bergsoni szóval: közvetetten, diszkurzív okfejtéssel – próbálja meg kifejezni a kifejezhetetlent, a lét kozmikus misztériumát, hanem az, hogy nyelvi eszközökkel *teremtsen*: alkossa meg a létezés legbensőbb, lényegi titkának művészi analógiáját. Ehhez azonban az eszközöket is magának kell előállítania. Híres „kedd esti” rögtönzött előadásaiban Mallarmé megkülönböztette a nyelv két funkcióját: a logikait és az evokatívat, a hétköznapit és a költőt, a „jelentéset” és a „sugárzót”. A művészi munka nem más, mint az összes tárgyi vonatkozástól, tárgyas közléstartalmaitól elkülönített nyelvi anyag tiszta megformálása. Mallarmé híres tétele szerint „a verset nem gondolatokkal, hanem szavakkal írják”,¹⁴ vagyis versben csak olyat szabad megírni, ami értelmes prózában nem mondható el, ami egyes-egyedül önmagában, titkokat reveláló titokzatosságában hordja értelmét.

A mallarméi program ezen a ponton természetesen a l’art pour l’art igazolásába torkollik. Ámde ebben a tekintetben megkülönböztető sajátossága, hogy nem ismeri el a költői Én önkifejezésének romantikus elvét, s a lírai szubjektívizmust egyfajta misztikus álobjektivitással kívánja helyettesíteni – valahogy úgy, mint a naturalista objektivizmust a művészi temperamentum szűrőszerepével kiegészítő Zola. Mallarmé szavaival: „A tiszta műalkotás azt is jelenti, hogy maga a költő eltűnik a kifejezési formákból, s átengedi a kezdeményezést a szavaknak...”¹⁵ A szavak költői elrendezése mármost a racionális jelentés szempontjából lehet bármilyen önkényes, ha zenei hangzásuk szükségszerűnek hat, akkor a vers épatál, meglepetést okoz – meglepetést, ami Baudelaire ismert tétele szerint a művésziesség (a bizarr, nem-banális szépség) egyik fő ismérve.

A polgári hétköznapok elleni lázadás, a filiszteri lét vulgaritásának megvetése ilyen módon átcsap a költészet bárminő társadalmi meg-

¹³ In: *A világirodalom ars poeticái*. 301. old.

¹⁴ Uo.

¹⁵ In: *A szimbolizmus*. 213. old.

bízatasának tagadásába és egy új típusú, tárgyiatlanná oldott költői nyelv megteremtésének programjába. A valóság felszínének blöffjével a szimbolizmus esztétikája a titokzatos világlényeg érzékeltetésére hivatott költői szómágiát szegezte szembe. A bergsoni irracionális ezáltal egy minden irányban kiépülő művészetelmélet alapjává vált: a vulgáris és a szellemi, a racionális és az irracionális valóság megkülönböztetésével nemcsak a művészet tartalmi oldalát kívánta jellemezni (ez már Schopenhauer esztétikai koncepciójában megtörtént), hanem magának a formának a problémáját is radikálisan új értelemben vetette fel és válaszolta meg. Mallarmé költészettana talán a legfejlettebb formában foglalja össze a 19. századi polgári esztétika irracionálisát. Ezért is vált a 20. századi művészeti dekadencia egyik legtöbbet idézett elméleti tekintélyévé.

A mallarméi aforizma, mely szerint a költeményt nem gondolatokkal, hanem szavakkal írják, mindamellett nemcsak a lírai műfaj elméletében jelentett fordulatot, hanem úgyszólván valamennyi műfaj és művészeti ág esztétikájában. Degas – sok tekintetben az impresszionista festészet protagonistájaként – ugyanebben a szellemben hangsúlyozta, hogy festeni nem eszmékkel kell, hanem színekkel. A naturalista természetelvűséggel való leszámolás általános tendencia a század vég polgári művészetében.

Érdemes itt külön is megfigyelnünk, hogy ezekben a költői, festői stb. nyelv abszolút sajátságosságát hirdető elméletekben milyen fontos szerepet játszik a zeneművészet példájára való hivatkozás. Nemcsak Paul Verlaine *Ars poeticája* követel „zenét, csak zenét” az új szimbolikus költészettől. Mallarmé azt javasolta, hogy „felejtsük el a Zene és az Irodalom régebbi megkülönböztetését”, „hogy a Zene és az Irodalom egyazon jelenség két váltakozó arca” legyen.¹⁶ A szimbolizmus elmélete éppen a zeneiség követelményére hivatkozva adott magyarázatot a konzervatív kritikában felpanaszolt „homályra”, „rejtelmességre”, a racionális szójelentés szándékos elfátyolozására, ami közismerten a szimbolikus líra egyik fő formai jellegzetessége volt. Valéry 1920-ban éppenséggel abban jelölte meg a szimbolista mozgalom volta-képpen úttörő jelentőségét, hogy az „visszavette a zenétől, ami a költészet sajátja”.¹⁷

A zenének ez a középpontba állítása természetesen nem vadonatúj

¹⁶ Uo. 187. és 188. old.

¹⁷ Vö. uo. 240. old.

dolog. Láttuk, hogy már a korai romantika – Tieck, Wackenroder, Novalis – is a zenei nyelv „tárgyiatlanságára” hivatkozott, amikor felvette a küzdelmet a felvilágosodás materialista tükrözésméletével. Az is kétségtelen, hogy a zenét valamennyi művészet ideáltípusává emelő irracionálisban – Novalisnál csakúgy, mint Schopenhauernél, az ösztönművészet koncepcióját eredeti forradalmi elemeitől „megtisztító” Wagnernál csakúgy, mint Verlaine-nél vagy Mallarménál – az objektív világ megismerésének agnosztikus tagadása és a valóság lényegi összefüggéseinek mitologizálása jelenti a legfőbb világnézeti motívumot. Ugyanakkor nem minden tanulság nélküli annak megfigyelése sem, hogy ezek a filozófiai-világnézeti motívumok hogyan alakítják át az esztétikum lényegi sajátosságainak és szerkezeti vonásainak hagyományos polgári koncepcióját.

A szimbolizmus teoretikusai az elsők, akik a „jelentés” fogalmát a klasszikus esztétikában kialakult kategóriától gyökeresen eltérő, új értelemben használják. E kategóriális újítás alapelvét már Baudelaire megadta, amikor Fourier híres analógia-elméletének, de még inkább Swedenborg már említett misztikus koncepcióinak szellemében kimondta: „... minden – forma, mozgás, mennyiség, szín, illat – egyaránt jelentős, kölcsönös, *korrespondenciós*...” A világ ezek szerint „*az egyetemes analógia* kimeríthetetlen tárháza”¹⁸, egyetlen roppant egység, amelyben minden egyes jelenség felidézhet minden más jelenséget. Baudelaire-nál ebből az életérzésből első pillanatra Goethe-re emlékeztető, megragadó természetpoézis keletkezett. *Kapcsolatok* c. versében például így idézi elénk a dolgok egyetemes vegyrokonságának képét:

Templom a természet: élő oszlopai
időnkint szavakat mormolnak összesúgva:
Jelképek erdején át visz az ember útja
s a vendéget szemük barátként figyeli.

Ahogy a távoli visszhangok egyberingnak
valami titkos és mély egység tengerén,
mely, mint az éjszaka, oly nagy, és mint a fény,
egymásba csendül a szín és a hang s az illat.

(SZABÓ LŐRINC FORDÍTÁSA)

¹⁸ Uo. 175. és 176. old.

Baudelaire azonban elméleti írásaiban ebből a Goethe spinozizmusára emlékeztető életérzésből a művészi alkotás sajátosan szinesztéziás jellegére következtet: a képzetek szerint rejtélyes módon lépnek egymással kapcsolatba, egy színeképzethez a legmeghökkenőbb önkényességgel társulhat pl. valamely hang- vagy illatképzet – és így tovább. Ez lenne a „korrespondenciák” elmélete, a szimbolizmus elméleti alapvetése. Rimbaud ilyen előfeltevések alapján már programmá akarta tenni az összes érzékek „összezavarását”, hogy ily módon eljussunk az „ismeretlenhez”. Goethénél – és részben még Baudelaire-nál is – a természet jelenségei emberies vonásokkal rendelkeztek, s a költő annyiban volt „hieroglifák” megfejtője, amennyiben költőileg „lefordította” s a művészeti öntudat közegébe áttette a természet emberies jelentését. Rimbaud – és még inkább Mallarmé – már újszerű értelemben várja el a költőtől a világ „jelentésének” kibetűzését. A desiffrálás náluk éppenséggel nem az emberi tartalmak artikulált kimondását jelenti, hanem az öntudatlan mélytengeri világába való alámerülést, a dolgok mélyén lappangó „okkult” mozzanat, rejtelmesség szinesztézis útján való érzékeltetését.

Itt merül fel újra a zeneiség modelljének kérdése. A polgári esztétika klasszikus korszakában természetesen egy pillanatra sem volt kétséges, hogy a zene messze több, mint „hangozva mozgó formák” rendszere (mint ezt Hanslick hírhedt formalista tétele 1854-ben – Hegellel közvetlenül is vitatkozva – kimondta). Diderot vagy Hegel a zenének tartalmi-felidéző képességet tulajdonított; szerintük a zenei formáknak emberre vonatkoztatott, a tartalmas emberi bensőség mozgalmait (affektusokat, érzelmeket) kifejező jelentésük van, s ezt a jelentést máig is figyelemre méltó eszközökkel igyekeztek a kortárs polgári zenében felmutatni. Ha viszont a szimbolisták hivatkoznak a zenére mint a művészetek ideáltípusára, akkor hallgatólagosan feltételezik, hogy a zene „jelentése” a fenti értelemben vett korrespondenciák ősi-mágikus talajából hajt ki. A zene azért a legtökéletesebb művészet szerintük, mert a legtárgyatlanabb, mert felidéző ereje nem az objektív valóság visszatükröződésével, hanem a rejtett „megfelelések”, titokzatos korrespondenciák intuitív érzékeltetésével függ össze.

A hivatkozás elsődleges alapjául itt természetesen már nem a klasszikus kompozíció szolgál. Verlaine *Ars poética*-ja is az „olvadó”, „tövéradó” dallamot kéri számon a költőktől, a kadenciák zártságát feloldó, az egyes hangszerek hangszíneit letompító „árnyalatot”, amely-

ben világos kontúrú emberi jellemek-érzelmekek rajza helyett csupán a rejtett világlényeggel korrespondáló hangulatok derengenek fel. Semmi kétség: itt nem Mozart, hanem inkább Wagner a példakép – vagy éppenséggel a francia földön érlelődő impresszionista zene. Debussy mindig tudta, hogy mit köszönhet a szimbolista mozgalomnak.

A zenei jelentésnek ebből az újszerű értelmezéséből természetesen nem hiányzott a szimbolistáknak az a jogosult pátozsa, amellyel a naturalizmust, egyáltalán a természetelvű művészetfelfogást bíralták. Ferdinand Brunetiére 1888-ban találóan írhatta: „Abban a korban, amikor a *naturalizmus* örvén a dolgok külső kontúrjának pusztá utánzójává degradálták a művészetet, a *szimbolisták*... újra megtanították a fiatalságot arra, hogy a dolgoknak lelkük is van, amelynek a testi szem csupán a burkát, a fátylát vagy az álarcát fogja fel. »Egy táj – lelkiállapot«... »korrespondenciák«, rejtett »affinitások«, titokzatos »azonosságok« vannak a természet és miközöttünk, s... csak úgy közelíthetjük meg lényegüket, ha a dolgok belsejébe hatolva meg tudjuk ragadni őket. Ez tehát a *szimbolizmus* alapelve, ez valamennyi *miszticizmus* kiindulópontja vagy közös eleme, s ez az, amit érdemes lenne beledagasztani, mint az élesztőt – bocsánat a szóért – a *naturalizmus* keletlen masszájába.”¹⁹

Ez a beledagasztás megtörtént: a szimbolista líra elsőként vállalkozott arra, hogy a naturalizmus természetelvűségét a misztikus korrespondenciák elvének szellemében kiegészítse, és így túlhaladja. E vállalkozásnak – a szimbolizmus költői gyakorlatának – elemzése és értékelése sem lehet feladatunk. Ismét csak utalni szeretnénk arra, hogy ilyenfajta kiegészítés nem hiányzott teljesen a naturalista irodalomból sem; gondoljunk Zola regényeinek már Brandes megfigyelte szimbolikus kinövéseire vagy a drámaíró Gerhart Hauptmann „naturalista” és „szimbolikus” törekvéseinek bizonyítottan egylényegű, közös gyökérzetére. Végül nem foglalkozhatunk ebben az esztétikatörténeti összefüggésben azzal az izgalmas kérdéssel sem, hogy bizonyos konkrét történelmi körülmények és társadalmi-ideológiai feltételek között a szimbolizmus ars poeticája nem zárta ki, sőt, elemeiben lehetővé tette a költői realizmus nagy tradícióinak magasabb szinten történő, a társadalmi valóság új, bonyolultabb szerkezetét visszatükröző továbbfejlesztését. Gondoljunk Ady költészetének Révai József

¹⁹ Uo. 105–106. old.

által elemzett sajátosságaira vagy az impresszionista irányzatoknak a festészet és a zene század végi megújulásában játszott – persze nem minden ellentmondás nélküli – szerepére.

Jelenleg a polgári művészetelmélet történeti útjára kell összpontosítanunk figyelmünket. Ez esetben azonban kétségtelen tényként kell számolnunk azzal, hogy e szimbolikus korrespondencia-elmélet – bár joggal bírálja a természetelvűséget – végül is képtelen tudományos színvonalon megoldani az esztétikai formák „jelentésének” problémáját, s még azokat az értékes gondolati elemeket is feladja, amelyek a klasszikus polgári esztétika megoldási kísérleteiben – pl. Goethénél és Hegelnél – kialakultak. A művészet valóságtükröző jellegének idealista tagadása itt már nyílt szubjektivizmussal és a szubjektivizmust álobjektív köntösbe burkoló mítoszteremtéssel párosul. A korrespondenciák tana a legszélsőségesebb ellenpólusa a valóság esztétikai elsajátításával kapcsolatos, ismert marxi koncepciónak.

■ A „BELEÉLÉS” ELMÉLETÉTŐL AZ „ABSZTRAKCIÓ” ELMÉLETÉIG

A polgári művészetszemléletnek ez a regresszív metamorfózisa kiváltképp szemléletes formában tárul elénk, ha a korrespondenciaelmélet általános esztétikai megfogalmazásának sorsát tesszük vizsgálat tárgyává. Mert az általánosítás nem sokáig váratott magára: Theodor Lipps *Ästhetik*-je (1903, 1906), majd Wilhelm Worringer *Abstraktion und Einfühlung*-ja (1908) kidolgozza, illetve továbbfejleszti az úgynevezett beleélési elméletet, s ezzel megteremti az átmenetet a későpolgári esztétika egyre teljesebbé váló dezintegrálódásához és önfelbomlasztásához, a tudományos művészetfilozófia általános dekadenciájához.

A kulcsszó már Lippsnél a „beleélés” (*Einfühlung*) fogalma. Az új kategória története mondhatni egyetlen cseppben tárja elénk a tengeret, a polgári művészetfelfogás feltartóztathatatlan hanyatlását.

A „beleélés” szó a művészettörténész Robert Vischer leleménye, aki apjának, Theodor Vischernek kései esztétikai állásfoglalását igyekezett e kategóriában összegezni. Mint tudjuk, Theodor Vischer még a Hegel-iskola nagy nemzedékéhez tartozott; nagyszabású *Esztétikája* eredetileg azzal az igénnyel íródott, hogy rendszeres formában kifejtsse, illetve bizonyos pontokon konkretizálja Hegel esztétikai előadá-

sainak gondolatvilágát. Bár ez a kifejtés igen gyakran a hegeli dialektikus történetiségről lemondó ellaposításnak bizonyult, még mindig rejlett benne annyi érték, hogy *A tőke* fetisizmuselméletén dolgozó Marx fontosnak látta egyes részeinek alapos kijegyzetelését. Mint erre korábban Mihail Lifsic és Lukács György nyomán utaltunk, Marxot különösen érdekelte az a Vischer által felvetett kérdés, hogy a szubjektumnak van-e, és mennyiben van aktív szerepe a szép keletkezésében. A marxi felfogás nemcsak a politikai gazdaságtan területén, hanem az esztétikában is leleplezi a fetisizisztikus polgári elképzeléseket. A gazdasági élet olyan kategóriáiról, mint az áru, a pénz stb., *A tőké*ben kiderül, hogy lényegük más, mint látszatuk – nem „dolgozók”, hanem csupán dolgok által közvetített emberi viszonylatok. Ugyanilyen kritika tárgya Marxnál az esztétikai fetisizmus is, amely közvetlenül a dologi világnak (a magukban vett természeti jelenségeknek stb.) tulajdonítja a szépség minőségét, s képtelen megérteni a társadalmiságában valóságos ember aktív szerepét az esztétikum létrehozásában. Nos, a Marx által is kijegyzetelt helyeken Vischer ugyan csupán az általános kérdésfeltevésekig tud előnyomulni, de azt legalább felismeri, hogy a természeti szép lényegét lehetetlen a tárgy közvetlen dologiságából levezetni. Az esztétikum és az ember tárgyi tevékenysége közötti összefüggés viszont hétepcsétes titok maradt előtte.

Jellemző mármost, hogy az *Esztétikában* megfogalmazott fenti kérdést Vischer a későbbi fejlődés folyamán egyre inkább a szubjektivizmus és az irracionizmus szellemében válaszolja meg, s ily módon mesterétől, Hegeltől, fokozatosan visszatér Kanthoz, az ízlésítélet kanti elemzésének legnegatívabb vonásaihoz. 1866-os nagy *Önkritikájában* már ezt állítja: „Az esztétikának már az első lépésnél meg kell semmisítenie azt a látszatot, mintha volna szépség a szemlélő szubjektum hozzájárulása nélkül. Röviden szólva: a szép a szemléletinek egy meghatározott fajtája.”²⁰ A művészet ezek szerint egyszerűen a művészi fantázia, a „tisztá szemlélet” terméke. Ez a szubjektivizmus azután 1873-ban az *Önkritika* folytatásában és 1887-ben *A szimbólum* c. tanulmányban az irracionalista mítoszteremtés elemeivel egyesül. A késői Vischer-művek a külvilágot végső soron megismerhetetlen, irracionális misztériumnak fogják fel. Az ember a tudományban és a művészetben nem megismeri ezt a külvilágot, hanem beleviszi, proji-

²⁰ Th. Vischer: *Kritische Gänge*. Bd. 4. S. 224.

ciálja saját gondolatait és érzelmeit, s ezzel rendet teremt a rendetlenségben. „Az eszményi szemlélet beleviszi az objektumba azt, ami nincs benne.”²¹ A művészet ezért a kései Vischernél a mítosz egyik fajtája, újfajta vallás a civilizatorikus fejlődésben vallásos hitét elvesztő modern ember számára.

Vischer ilyen módon személyes fejlődésében is végigjárta az utat a 19. század első évtizedeinek klasszikus esztétikai rendszereitől, a progresszív megoldásokban gazdag hagyatéktól egészen a 20. század első évtizedének leplezetlen dekadenciájáig. Theodor Lipps az ő szellemében teremtett részletekbe minden kifejtett, egységes esztétikai koncepciót a beleéléselmélet alapján.

Lipps pszichológiai értelemben beleélésnek nevezi a legprivátabb emberi bensőség tartalmának, főként az egyéni érzelmeknek kivetítését a külvilág tárgyaira. Mármost szerint ez a pszichológiai jelenség kulcsot ad azoknak az esztétikai „szimpátiaérzéseknek” megértéséhez, amelyeket már a lélektani esztétika – főként Fechner és Wundt – előtérbe állított. Az esztétikai élvezet elengedhetetlen előfeltétele ugyanis az a mechanikus képzettársításoktól elvileg különböző, eredeti és spontán pszichológiai aktus, amellyel az alkotó és a befogadó mintegy lelket önt a tárgyba, hogy így egyfajta „együttérző szimbolizmussal” saját Énjének emocionális állapotát „olvassa ki” az objektív valóságból. Innen Lipps alapvető tétele: az esztétikai élvezet nem más, mint objektívált, a tárgyba áttett önélvezet. A szépség következésképpen nem rendelkezik semmiféle objektivitással, az esztétikum lényegét autonóm módon a szemlélő szubjektumnak a külvilággal szimpatizáló szemlélete, a külvilággal azonosulni tudó és akaró emocionális alaphangulata teremti.

Nem nehéz felismerni a lippsi álláspont ismeretelméleti lényegét. A „beleélés” kategóriája természetesen egy szubjektív idealista koncepció szerves eleme, s fő funkciója az, hogy a válságba jutott természetelvűség indokolt bírálata után nemet mondjon a materialista visszatükrözési elméletre általában, hogy a klasszikus esztétika objektivizmusát a látszólag pszichológiai-tudományos megalapozottságú szubjektivizmussal váltsa fel. Van azonban ennek az elméletnek egy olyan oldala is, amely a polgári esztétika 20. századi továbbfejlődésének katalizátorává vált, s ezért különös figyelmet érdemel. Lipps ugyanis az esztétikum keletkezését annak az embernek a „szimpátiaérzésé-

²¹ Uo. 3. köt. 305. old.

ből” igyekszik levezetni, aki bele tudja magát élni a külvilágba, aki jól érzi magát a maga világában, mert harmonikus viszonyt tudott létesíteni saját Énje és az objektivitás hatalmai között. Semmi kétség: a beleélési elmélet társadalmi-ontológiai alapja egy olyan harmónia-élmény, amelyet teljes joggal nevezhetünk filiszterinek. A 19. század második felének rohamos kapitalista fejlődése a liberális polgári tudatban mondhatni újratermelte azt az ideologikus illúziót, hogy a személyiség harmonikus fejlettsége megvalósítható a polgári rend keretei között, sőt: csakis ott valósítható meg igazán. Lipps tétele, mely szerint az esztétikai élvezet objektivált önelvezet, szemléltető illusztrációja lehetne Marx ismert megállapításának: az emberi önelidegenedés léttényét átéli a burzsoá is és a proletár is, csupán azzal a különbséggel, hogy az egyik jól érzi magát benne, a másik forradalmasodó magatartással felháborodik rajta.

Ámde a történelem „cselvetései” közé tartozik, hogy a felháborodás attitűdjének hamarosan kialakult számos nem-proletár, polgárikispolgári változata is. A szabadversenyos kapitalizmus homlokzatharmóniája természetesen a polgári értelmiség legműveltebb, a látszat és lényeg különbségére érzékenyen reagáló rétegei előtt nem rejthette el teljesen a társadalmi fejlődés mélyében érlelődő válságokat, azokat az ellentmondásos léttényeket és kulturális tüneteket, amelyek az osztálytársadalmi rend végső, polgári formájának küszöbön álló bomlásáról árulkodtak.

Ebben a tekintetben a szimbolizmus költői gyakorlata már felmondta a filiszterséggel való szövetséget. A kultúrkritikai oppozíció leghatásosabb válfaja azonban Nietzsche filozófiájában és esztétikájában jött létre.

Nietzsche esztétikáját természetesen nem lehet elválasztani megteremtője történetfilozófiai alapkoncepciójától. Kiindulópontul itt az egész polgári dekadencia legrejtettebb titkát kifecseggő schopenhaueri irracionizmus szolgált: az akarat tagadásának ismert mítosza.

Nietzsche már nem érthette be azzal a rezignációval, amely Schopenhauer szerint a valóság mélyén rejlő akarat, a vak ösztön tevékenységét szemlélő ember eszményi életmagatartása. Passzív, szemlélődő karakterét megváltoztatva ezért meghirdette a hatalomra törő akarat (Wille zur Macht) új típusú, „aktivista” mítoszatát. Eszerint a történelem legfőbb mozgatóereje a létért és a hatalomért vívott küzdelem, egyáltalán az emberben élő ősi ösztönök törekvése a gátlástalan önérvényesítésre; ez pedig magában foglalja annak lehetőségét és szüksé-

gességét, hogy a hatalom birtokosai könnyörtelen határozottsággal leigázzák és kizsákmányolják a tömegeket. Ebből fakad a legelső kultúr-filozófiai következtetés: nagy kultúra csak a rabszolgaság talaján, az arisztokratikus elit műveként jöhet létre. Éppen ezért Nietzsche elfajulásnak tartotta a polgári korszak demokráciáját, mivel ez szerinte túl sok szabadságot hagy meg a tömegek politikai és kulturális aktivitására, s felidézi a valóságos tömeguralom lehetőségének képét. A jövő feladata mármost annak az emberfeletti embernek (Übermenschnek) a kitenyésztése, aki magában leküzdi a „gyengék” morálját, elveti az egyenlőség és testvériség liberális elveit, a mai demokráciát és az esetleges holnapi szocializmust, s ha kell, bűnök és háborúk árán biztosítja a magasabb rendű faj egyeduralmát a földön. Nem lehet kétséges előttünk, hogy ez a kultúrfilozófia a 19. század utolsó évtizedeiben rendkívüli érzékenységgel anticipálta az imperializmus korszakába lépő burzsoázia érdekeinek elméleti igazolását, s végső soron a fasizmus ideológiai előkészítésévé vált.

De megjelölte a 20. századi polgári esztétika egész sor irányzatának mozgásterét is. Nietzsche már fiatal korában, a klasszika-filológia egyetemi tanáraként felvázolta az antik görög kultúra új elméletét: a klasszikus humanizmussal, a Winckelmanntól Hegelig ívelő progresszív polgári antikvitásképpel a legélesebb ellentétben az ún. dionüszoszi elvet tekintette a hellén világszemlélet és művészet legfőbb elemének. Dionüszosz ebben az értelmezésben Apollón mítikus ellenalakja, a mértéktelenség és a mámor, a misztikus és irracionalista elragadtatás istene. A „dionüszoszi” művészet ősi mintaképe a zene, valamint a „zene szelleméből született” tragédia. Bennük az emberi létezés alvilági és éjszakai oldala, az ösztönéletnek az emberi ész és értelem által be nem világítható mélysége fejeződik ki. Ilyen módon ezek a művészetek eleve túlmutatnak azon a látszat jellegű derűn és harmónián, amelyet az „apollóni” művészet, mindenekelőtt a görög szobrászat tár a műélvező elé. Innen a művészet továbbfejlesztésének programját adó végkövetkeztetés: a kultúra megújhodása csakis a dionüszoszi elv újrafelfedezésétől és középpontba állításától várható.

Az antikvitáshoz való viszony természetesen Nietzschénél is csak tünet, ahogyan az volt már a polgári esztétika klasszikus elméleteiben is. De tünetjellegében is dokumentálja a klasszikus korszak értékeinek azt a nagy „átértékelését”, a humánus eszményeknek azt a trónfosztását, amelyre Nietzsche – osztálya nagy ideológiai átalakulásának krónikásaként és még inkább prófétájaként – vállalkozott. Az új pol-

gári művészetszemlélet ilyen módon erénnyé avatja a szükségét, s elvileg deklarálja a szépség és a harmónia ellentétét. Ez a nagy „visszavétel” történeti pillanata, amikor detronizálják a klasszikus polgári humanizmus esztétikai alaptételét, és a barbár ösztönök világának antihumánus vonásaival igyekeznek feltölteni a formalisztikusan kiüresedett, akadémiakusan megmerevedett esztétikum belső tartalmát. A dionüszoszi művészet koncepciója egyszerre mond nemet a visszatrükrözés és a katartikus hatás elméletére, a művészeti realizmusra és humanizmusra.

A nietzschei kultúrkritika természetesen mindvégig hatástalan maradt volna, ha nem tartalmazná a kapitalizmus szabadversenyessé válásának és filiszteri álkultúrájának rendkívül szellemes és általában jogosult bírálatait. Nietzsche ugyanis nemcsak a dekadencia későbbi, 20. századi formáinak volt prófétája és úttörője, hanem egyszerre éles szemmel látta és láttatta meg az ún. liberális korszak kulturális életének belső ellentmondásait is. Ma sem érdektelen fel-eleveníteni az egykori polgári művészet filiszteri kisszerűségét és közönségességét illető kritikáját. Hadd utaljunk ismét szenvedélyes fellépésére Wagner zenéjével szemben, amelyet pedig fiatalkori, „romantikus” periódusában még mint a dionüszoszi elv ígéretes megvalósulását ünnepelt; ez a zene szerinte – csakúgy, mint a romantikus művészet, a szimbolizmus vagy a naturalizmus – a hanyatló kultúra jellegzetes megvalósulása. Szellemesen és találóan jellemezte a benne testet öltő dekadenciát: egzaltált szubjektívizmusát éppúgy felismerte, mint filiszteri közönségességét, hatásvadász felfújtságát. A dekadens művészet nietzschei bírálataiban kiváltképp tanulságos mindaz, amit a műalkotás belső megkomponáltságának hiányáról, valamint a színésziesség eluralkodásáról, egyáltalán az olcsó szórakoztatásra való törekvésről megállapít. „Mi jellemző mindenféle irodalmi *décadence*-ra? Az, hogy az élet már nem az egészben rejlik. A szó szuverén lesz és kiugrik a mondatból, a mondat túlbujánzik és elhomályosítja az oldal értelmét, az oldal az egész mű rovására kap életet – az egész nem egész többé. Ez azonban példázat a *décadence* valamennyi stílusára: mindenütt az atomok anarchiája, a morál nyelvén szólva: »az individuum szabadsága«; politikai elméletté szélesítve: »egyenlő jogok mindenki számára«. Az élet, az egyenletes elevenség, az élet vibrációja és burjánzása visszaszorul a legkisebb alakzatokba, s a végeredmény az életszegénység. Mindenütt bénultság, erőlködés, merevség vagy ellenségesség és káosz: minél magasabb formáiba hatolunk a szer-

vezettségnek, annál inkább szemünkbe ötlük mindkettő. Az egész egyáltalán nem él már: összefércelt, kiszámított, mesterkélt műtermék.”²²

Idézetünkéből is kiderül azonban, hogy Nietzsche az általa joggal bíralt művészeti dekadencia igazi valósággyökereit nem tudta és nem is akarta megragadni. Történetfilozófiai alaptétele, mely szerint minden kultúra rabszolgaságon épül fel, valamint ebből levezetett esztétikai alaptétele a „dionüszoszi” művészet magasabbrendűségéről végül is oda vezetett, hogy a dekadencia kategóriáját a forradalmi munkásmozgalomra éppúgy szeretné vonatkoztatni, mint a Bismarck-rendszer képmutató, polgári látszatdemokráciájára, a realista művészet nagy klasszikus korszakait éppúgy szeretné diszkreditálni, mint a valóságos hanyatlás hazug álkultúráját. A polgári korszak kultúrkritikája ily módon paralizálja önmagát, s átcsap a múlt és a jövő minden humanista kultúrájának kritikájába általában. A „minden érték átértékelésének” elég lehangoló a végeredménye: „A zene és a tragikus mítosz egy nép dionüszoszi képességének kifejezői . . . ; mindkettő menti és igazolja e játékkal magának a »világok legrosszabbikának« létét is . . .”²³ Ez nem több és nem kevesebb, mint a fennálló polgári rend esztétikai köntösbe bújtatott és közvetett védelme, à la Schopenhauer.

És itt már a 20. század polgári művészetfelfogásának közvetlen előkészítésével van dolgunk. A szubjektív idealista ismeretelméleti alap megmaradt, de „kiegészült” az egyre antihumanistább mítoszokkal.

Lipps és a „beleélési elmélet” is ilyen módon lépi át a századforduló – az imperialista korszak – küszöbét, s válik a dekadens művészet mindmáig tevékeny műzsavezetőjévé.

A „korszerűsítés” munkájára ebben az esetben egy művészettörténész, Wilhelm Worringer vállalkozott. *Absztrakció és beleélés* c. könyvében Lippshez kapcsolódva ő is hangsúlyozza „az esztétikai szubjektivizmus” alaptételét, mely szerint a szépség jegyében történő alkotás és befogadás a beleélésen mint objektivált önélvezeten alapul. Ez azonban – mint láttuk – feltételezi az ember és külvilág harmonikus kapcsolatát. Ámde az ember – egészíti ki Worringer az alapelvet – csak ritka, kivételes történeti pillanatokban képzelheti magáról azt, hogy otthon van a világban. A klasszikus művészet szépségkultuszával szemben a keleti művészet vagy a gótika nem az otthonérzést, a „világ-

²² F. Nietzsche: *Der Fall Wagner*. Leipzig, 1923. S. 197.

²³ F. Nietzsche: *A tragédia eredete*. Budapest, 1910. 257. old.

jámborságot”, hanem ennek szöges ellentétét, a kozmikus szorongást (Weltangst) kívánta kifejezni. Worringer szerint ezek a korszakok a beleélési ösztön ellenpólusát, az absztrakciós ösztönt juttatják szóhoz.

Mit jelent ebben az összefüggésben az absztrakcióra való törekvés? Worringer nyomatékosan hangsúlyozza keletkezésének forrását és módszerét: „a külvilág jelenségei által kiváltott nagy, belső nyugtalan-ságból”²⁴ következik, s lényege az élettelen-szervetlen világ absztrakt törvényszerűségeinek expresszív megjelenítése.

Az „átértékelés” ezúttal is a nietzschei modellt követi. Worringer legalább olyan kritikusan áll szemben a görög antikvitás, a reneszánsz vagy a polgári klasszicizmus kultúrájával, mint Nietzsche az ún. apollóni művészettel; ugyanúgy a jövő előlegezését várja az újrafelfedezett egyiptomi ornamentikától vagy az északi gótikától, mint a „minden értékek átértékelője” tette ezt a dionüszoszinak nevezett kultúrtörténeti jelenségekkel. És természetesen Worringer fellépéséből sem hiányzik teljesen a relatív jogosultság eleme. Az európai művészeti fejlődés fő vonalából kieső korszakok – főként a primitív művészet, a keleti népek ősi kultúrája vagy a gótika – tanulmányozásának elhanyagolása bizonyos tekintetben valóban összefüggött a liberális polgári világkép filiszteri komfortérzésével, a non plus ultra jellegűnek képzelt polgári civilizáció abszolutizálásával. Ámde egy dolog a történetiség szűkkeblű érvényesítése ellen szót emelni, és más dolog az „Európa-centrizmus” önmagában jogos bírálatainak ürügyével nemet mondani az európai művészeti kultúra fejlődésének csúcsteljesítményeire. Worringernél ez utóbbi mozzanat dominál. Történeti orientációja világnézeti alapállásából következik: az említett korok újrafelfedezése egyszersmind zászlóbontás az emberi lét immanenciáját ábrázoló alkotói módszer, a realizmus elleni polgári küzdelemhez.

Az absztrakciós ösztön kategóriájával „korszerűsített” esztétikai szubjektívizmus úttörője tisztán látta, hogy az új esztétika legfőbb elméleti ellenfele az a visszatükrözési elmélet, amely Arisztotelészről a legújabb korig materializmus és humanizmus szerves kapcsolatát alapul véve határozta és határozza meg a művészet alapvető törvényszerűségeit. Ezeket Worringer – a 20. század polgári esztétikájának egyik alaphangját megütve – „banális utánzási elméletek” címszó alatt foglalja össze, s ahogyan a realizmust azonosítja a naturalizmussal, úgy a mimézis antik elvét egy kalap alá fogja a beleélési elmélet állí-

²⁴ W. Worringer: *Abstraktion und Einfühlung*. München, 1959. S. 49.

tólagos immanenciátudatával és komfortérzésével. „A banális utánzási elméletek – olvassuk az *Absztrakció és beleérzés* 3. kiadásához függelékként csatolt egyik tanulmányában –, amelyektől esztétikánk sohasem szabadult meg (hála annak, hogy egész műveltségünk tartalma szolgai módon függ az arisztotelészi fogalmaktól), vakká tettek bennünket ama tulajdonképpen pszichikai értékek iránt, amelyek minden művészi produkció kiindulópontjai és céljai.”²⁵ Az arisztotelészi mimézisfogalom Worringerben a már említett „világjamborság”, az immanencia és otthonérzés képzetét társítja. „Az ember ösztöne azonban nem a világjamborság, hanem a félelem. Nem testi félelem, hanem a léleké. Egyfajta szellemi tériszony, amelyet a jelenségvilág tarka zűrzavara és önkénye vált ki.”²⁶ Következésképpen az igazi, a hiteles műalkotás csakis a kozmikus szorongás objektiválása lehet.

A „beleélési” elmélet az esztétikum lényegét az önélvezet tárgyiasításában vélte felfedezni. Worringer helyesbített: a művészet az objektivált szorongás. Az esztétikai szubjektivizmus első változata még csak a szimbolizmust és az impresszionizmust akceptálta az ún. modern művészetből. Worringer absztrakcióelmélete viszont a 20. századi művészeti dekadencia általános apológiája: a korai expresszionizmus éppúgy rá hivatkozott, mint napjaink tasizmusa vagy az ún. „non finito” jegyében alkotó irányzatok. A fordulat létrejött: a polgári művészetfelfogás a klasszikus esztétikai koncepció teljes dezintegrációjával magáévá tette a hanyatlás ideológiáját.

²⁵ Uo. 173. old.

²⁶ Uo. 175. old.

Áttekintettük a múlt századi polgári művészetfelfogás fő irányzatait; megfigyeltük, hogyan bontakozik ki benne a klasszikus elméleti értékek visszavétele, a fokozatos dezintegráció. A naturalizmussal kezdődött a dolog – láttuk, hogy a csak felszínen realista, valójában antirealista program kezdettől fogva az emberi világ darabokra törésének élményéből, az ember önteremtő társadalmi lény voltának tagadásából indult ki. Majd tetten értük az irracionális felbukkanását, az „ellenhatást” (valójában kiegészítést) – láttuk, hogyan fogalmazódik meg elméletileg is „az Ördög dirigál, rángatva rossz fonálunk” élménye, a motívumait tekintve nem éppen indokolatlan, de egyetemes világmagyarázat rangjára emelt kétségbeesés. E fő gondolati elemek és interpretációs modellek századunk polgári művészetelméletében is újratermelődnek, a látszat szerint változatlanul vagy pusztán variálgatva az alapelveket. A 20. század küszöbéhez érve jogos a kérdés: mi új jöhet még ezután?

A legújabb kori esztétikában csak szaporodnak az önismétlés jelei, s ez bizonyára közrejátszik abban, hogy történésze könnyen lesz a *déjà vu* rabja: azt hiszi, látta már, holott mégsem pontosan az ismert réggel van dolga. Ettől az érzéki csalódástól meg kell szabadulnunk. Egyrészt az ismert motívumok újszerű kombinációkban is kapcsolódhatnak egymáshoz; így az egész 20. századi polgári esztétikára általában jellemző a pozitivisták és az irracionalisták gondolatalkotásának korábban nem tapasztalt mérvű egymásbafonódása. Másrészt új hangsúlyokat teremthet gyakran már az a pusztán tény is, hogy idővel a legdinamikusabb rendszerekben is beáll a kifáradás és a holtponthoz – kiváltképp akkor, ha talmi önelégültséggel lemondanak arról, hogy más rendszerekkel, egyáltalán a történelmi és a művészettörténeti világhelyzet totalitására

val szembesítsék saját megmerevedett sémáikat. Hasonlítsuk össze Flaubert leveleit jelentős 20. századi művészek önvallomásaival. A *nouveau roman* olyan képviselői, mint Robbe-Grillet, Butor és Sarraute, látszólag ugyanúgy a „szenvtelen” ábrázolás hívei, mint Flaubert, akit Maupassant nyomán az *impassibilité* megszállottjának tartanak. És mégis: ami ott drámai birkózás volt a fenyegető összeomlás élményével, az a 20. századi örökösöknél a másíthatatlan tények egyszerű regisztrálása, melyből már a rezignáció is hiányzik, nem beszélve arról az energiáról, amely Flaubert-t csakúgy, mint Zolát vagy Baudelaire-t a múlt században még az áttörés nyughatatlan keresésére ösztönözte. Az örökösök csaknem mindent kiárusítottak a nagy elődök hagyatékából, pedig az már apáiknál is jócskán megcsappant.

Az ilyen elmélettörténeti jelenségek megítélésénél mindenesetre két véglet fenyeget: a történész vagy az elkótyavetyélés pusztá tényét konstatálja, vagy a veszteségek és nyereségek egyensúlyát bizonygatja. Az egyetlen helyes megoldás itt is az objektív helyzet diktálta *tertium datur*: az elmélet szembesítése a gyakorlattal, annak szűkebb és tágabb formájában: a művészetek történetének értékteremtő folyamatával és magával a társadalmi-történeti gyakorlattal. Századunk a modern társadalomfejlődés gyökeresen új szakasza, Lenin pontos jellemzésével: az imperializmus és a proletárforradalmak korszaka. A változó világ körülményei között megújult a művészeti termelés és fogyasztás módja: formáláselveikben és társadalmi funkciójukban csakúgy, mint tematikájukban, új műalkotások születtek, új irányzatok, sőt új művészeti ágak; a világ és a művészeti világkép változásai pedig új problémákkal szembesítik a művészetelméletet is. Úgy tűnik, mindez elégségesen indokolja, hogy a 20. századról mint az esztétikatörténet önálló korszakáról beszéljünk – mint egy olyan történelmi korszakról, melynek a mi jelenünk is része, s melyhez minden valószínűség szerint a belátható jövő is hozzá fog tartozni. S hogy e korszakról csak „elméleti-történeti vázlat” formájában szólunk – vázlatosabban, mint bármely más korábbi periódusról –, az nem holmi óvatoskodás. A történész is a jelen talaján áll, mai harcok részese; nincs joga felfüggeszteni az ítéletét csak azért, hogy a világért se tévedjen. A vázlatosságot közvetlen tárgyi okokon kívül – mint amilyen a történeti előmunkálatok csaknem teljes hiánya vagy legjobb esetben is nagyfokú hézagossága – elsősorban a jövő iránti felelősség írja elő. Az ítéletnek a jövőhöz vezető utakat kell megnyitnia, ügyelve arra, hogy erejéhez

képest csak olyasminak állja útját, ami minden eddigi tapasztalat szerint zsákutcába fut. Ítélni, de számolva minden hipotézis hibaforrásaival – ennek formája esetünkben csak a vázlat lehet.

■ A II. INTERNACIONÁLÉ KORÁNAK ESZTÉTIKÁJA

Az elmondottak valószínűleg kellőképpen indokolják azt is, hogy miért állítjuk a 20. századi esztétika fejlődésének középpontjába a mai tudásunk szerint leginkább a jövőbe mutató irányzatot, a marxista-leninista esztétikát. Az a megállapítás, hogy az esztétikai tudomány értékfelhalmozó folyamatában ma kitüntetett hely illeti meg a tudományos szocializmus alapján álló irányzatot, természetesen üres frázis marad, ha a korábban kifejtettek szellemében nem konkretizáljuk. Olyan kész és komplett marxista esztétika, amelynek módszeres és rendszeres kiépítése már a klasszikusoknál megtörtént, s amely attól kezdve csupán egyszer már felfedezett igazságok szüntelen megismétlésére (vagy, ismerősebb terminológiával: elvszerű védelmére) kötelezhető: legfeljebb dogmatikus ízű tankönyvek lapjain élő fantazmagória. Ami viszont valóban létezik, s ami évtizedes eszmei harcokban a szemünk láttára az egész jelenkori művészetelmélet immanens mértékévé, értékviszonyító alaptendenciájává növi ki magát, az a maga sorsfordulatokban gazdag történelmét végigküzdő s eközben önmagát mint tudományt konstituáló marxista esztétikai koncepció. Ezt a koncepciót kell konkretizálnunk.

Ha e felfogás sorsát vizsgáljuk a 19. és a 20. század fordulóján, ugyanazokkal az elméleti irányvonalakkal találkozunk, mint amelyek a korszak marxizmusának általános fejlődésében jelentkeztek. A marxizmus történetének első nagy sorsfordulójáról van szó. A II. Internacionálé korszaka egészében véve a reformizmus eluralkodásának korszaka a nemzetközi munkásmozgalom történetében. Opportunista jellegére valóságos iskolapélda maga a közvetlen gyakorlat: a legalitásra korlátozódás, lemondás a proletárdiktatúráért való osztályharcról, a párt eszmei és szervezeti felbomlasztása. A reformizmus alapjaiban hamisította meg a marxista elméletet is. Így nem volt nehéz a forradalmi tartalmából kilúgozott marxizmust behódolásra készíteni a polgári filozófia, elsősorban a kantianizmus előtt. A revizionizmus a materializmust éppúgy feladja, mint a dialektikát. Irodalmi téren mind ez a műkritika tehetetlen fegyverletételével, a szocialista-humanista

irodalom fejlődésének figyelmen kívül hagyásával, sőt nemegyszer megrágalmazásával és megtagadásával járt, s természetszerűen kihatót a marxista esztétika fejlődésére is. A marxi esztétikai koncepció sorsa a II. Internacionálé korában az elkallódás, az elfelejtés, a meghamisítás.

A reformista esztéták és kritikusok többé vagy kevésbé nyíltan tagadták a marxista esztétika kiépítésének lehetőségét. Náluk csaknem teljes feledésbe ment mindaz, amit Marx és Engels a művészetről mondott. Persze, itt is jogos lenne az ellenvetés: Marx és Engels bizonyos műveinek, s éppen esztétikai szempontból oly fontos levelezésének jelentős része hosszú ideig kiadatlan volt, vagy legalábbis csak szűk kör ismerte. Ez igaz. De a reformizmus itt is azt ölte meg a marxizmusban, ami az éltető lelke: egyszerre dialektikus és materialista szemléletmódját magát. Így nem csoda, hogy esztétikai-kritikai képviselőinél a művészeti realizmus marxi-engelsi elmélete helyébe a dekadens formalizmus kultusza lépett, az irodalom és a művészet történetének materialista tárgyalásmódját kiszorította a sematikus szociologizmus, a pozitívizmus, majd az irracionálizmus. A neokantianizmus uralma idején ez a fegyverletétel rendszerint egy tipikus sémát követett: hogy a „hiányzó” marxista esztétikát „pótolják”, felfedezték, hogy a marxista művészetelmélet voltaképpen levezethető a kanti esztétikából. Végül ebből szervesen következett a kritikai álláspont: a hol cinikus, hol beletörődő lemondás arról, hogy a proletariátus történelemformáló harca művészi ábrázolást kapjon.

Persze vaskos hiba volna a II. Internacionálében csak revizionista tendenciákat látni. Mert voltak, akik az opportunisták ellen úsztak, akik tiszteletreméltó határozottsággal védelmezték a marxi tanítást. Elég, ha a francia Lafargue-ra vagy a német Mehringre gondolunk. Esztétikai-kritikai teljesítményük magasan kiemelkedik a korszak elméleti opportunizmusának átlagszínvonalából. Ennek ellenére: így vagy úgy, ők is a korszak negatív bélyegét hordják magukon. A legvilágosabban a csúcsteljesítmény, Plehanov esztétikai életműve bizonyítja ezt.

Plehanov a korszak legnagyobb formátumú marxista esztétája. Persze ő sem szakasztotta a szó szűkebb értelmében: művészetelméleti kutatásait mindenkor közvetlenül az ideológiai propaganda szükségletei motiválták. A II. Internacionálé korában mégis leginkább az ő tevékenysége jellemezhető azzal az igénnyel, hogy alkotó módon képviseli Marx és Engels esztétikai felfogását. Tény viszont, hogy ez a szub-

jektíve becsületes szándék teljesen soha nem realizálódott – ami nemcsak életrajzi szempontból tanulságos, hanem a II. Internacionálé marxizmusának belső problematikájára világít rá.

Plehanov több írásában is foglalkozik a művészet genezisével. Már a probléma felvetése is a marxizmus eszmei védelmének szükségleteihez kapcsolódik. Plehanov jó érzékkel felismerte, hogy kora tekintélyes polgári esztétái a primitív művészet törvényszerűségeinek kutatása során feladják a tudományos hitelességnek azt a fokát, amely Karl Bücher *Arbeit und Rhythmus*-át még jellemezte, s hogy a társadalmi valóságtól elforduló művészetet igazolják, egyre üresebb idealista konstrukciókkal magyarázzák a művészet keletkezését. Gondoljunk az ún. játékelméletek történeti fejlődésére. Ha Schiller a munkával szembeállított játékösztönből vezette le az esztétikai érzéket, akkor ebben az elgondolásban még mindig jogosult elem a kapitalista munkamegosztás emberellenes és művészetellenes tendenciáinak leleplezése. Az esztétikai játékelmélet a századforduló idején viszont már elveszti e progresszív gondolatemekeket, és főként Karl Groosnál, de részben Büchernél is, jellegzetesen biologizáló individuálszichológiai elméletté válik. Plehanov sorra-rendre kimutatja, milyen logikai hibákhoz vezet a játékelméletet keresztül-kasul átható történelmietlen pszichologizmus. Kiindulópontja itt Marx nyomán a munkafolyamat, mely az emberré válás alapja s egyben a sajátos esztétikai érzék megjelenésének előfeltétele. A munka, a hasznos tevékenység ennyiben megelőzi a játékot; a játék a munkának csupán mimetikus megismétlése, „a munka gyermeke”. Plehanov itt jellegzetes ideológiai *quid pro quót* mutat fel ellenfelei érvelésében: Groos elmélete a játékot, amely mint gyermeki tevékenység az individuális fejlődésben valóban megelőzi a munkatevékenységet, esztétikai alaptörvénnyé abszolutizálja. Ezzel szemben az etnográfia közvetlenül is bizonyítja, hogy a vadásznak vagy a fegyvertánc nem holmi biológiai-pszichológiai „erőfelesleg” játékos kiélése, hanem mimetikus reprodukció, melyet mágikus hasznossági képzetek kísérnek. Az ember által megformált tárgyak nem rendelkeznek *a priori* esztétikai minőségekkel; „... az ember először hasznossági szempontból szemléli a tárgyakat és a jelenségeket, és csak később helyezkedik velük kapcsolatban az esztétika nézőpontjára”.¹ Plehanov a fiktív esztétikai *a priori* mögött így megláttatja a gyakorlati életfolyamatból absztrahált és történetileg begyakorolt *a poste-*

¹ G. V. Plehanov: *Irodalom és esztétika*. 82–83. old.

riorikat. Ezért nála az esztétikum felfogásának és létrehozásának képessége nem az emberi természetből közvetlenül levezethető biológiai vagy pszichológiai adottság, hanem a gazdasági-társadalmi fejlődés bizonyos fokán megjelenő kulturális vívmány. Innen a végkövetkeztetés: nem az emberi természet biológiája vagy pszichológiája ad választ a művészet keletkezésének kérdésére, hanem a primitív társadalom ökonómiája és szociológiája. A művészet genezisének rekonstruálása ilyen módon meggyőzően bizonyítja a történelmi materializmus ismert alaptételének igazát: a társadalom életének anyagi feltételei meghatározó szerepet játszanak a társadalmi tudat – ezen belül a művészet – kialakulásában és fejlődésében.

Plehanov ugyanakkor tudja azt is, hogy egy korszak ökonómiájának és művészetének összefüggését, „oksági kapcsolatát” nem szabad leegyszerűsíteni: „A gazdaság *közvetlen* hatása a művészetre és más tudatformákra igen ritkán figyelhető meg.”² Különösen az osztály-társadalmak művészetének megértése feltételezi a gazdasági alap és a művészeti jelenségek között kialakult közvetítő mozzanatok, a „közbeeső instanciák” feltárását. Ezek között a legfontosabb szerinte az a „társadalmi pszichológia”, amely a társadalom osztályszerkezetével, az adott korszak osztályviszonyaival és a belőlük kinőtt osztály jellegű társadalmi magatartással kapcsolatos. „Egy adott időszak műalkotásaiban és irodalmi ízlésében a társadalom lelkivilága fejeződik ki, és az osztályokra tagozódó társadalom lelkivilágában számunkra sok minden érthetetlen és paradox marad, ha továbbra is figyelmen kívül hagyjuk – mint ezt most, a polgári történettudomány legjobb hagyományaival ellentétben az idealista történészek teszik – az osztályok kölcsönös viszonyát és az osztályharcot.”³ Plehanov innen szeretné levezetni a „közbeeső instanciáknak” azt a komplexumát, amely közvetít az alap és a művészeti felépítmény között. Elgondolásának lényege az, hogy az ember mindig egész személyiségként, pszichikai totalitásként reagál a külső valóság hatásaira. Meggyőzőnek látszik ez az elgondolás; a szépirodalom tükrében kiváltképp szemléletesen tárul fel a társadalmi személyiségnek ez a pszichikai mozgása, benne az emocionális szféra, a tradíció és a megszokottság teremtetten ideologikus előítélet-rendszer – ez utóbbinak Plehanov különleges jelentőséget tulajdonít. És természetesen nemcsak az irodalmilag ábrázolt alakok

² Uo. 235. old.

³ Uo. 97–98. old.

cselekvésében kísérhető nyomon érvényesülése, hanem abban is, hogy az osztály ítéletei-előítéletei formálják vagy deformálják magát az írói valóságlátást is. Plehanov a társadalmi pszichológia működésének ilyen koncepciójával az alap és a felépítmény viszonyának marxi elméletét szeretne volna konkretizálni.

Kísérletet tett ugyanakkor a társadalmi-kulturális fejlődés során felvetődött új esztétikai problémák megválaszolására is. Érdeklődésének egyik jellemző vonása, hogy viszonylag korán felfigyelt a század-vég polgári művészetének új irányzataira, s ma is tanulságos módon bírálta a későpolgári kultúrában egyre inkább eluralkodó ideológiai-esztétikai hanyatlást. E kritikája nem reked meg a formai-technikai újítások vizsgálatánál; ezekre aszerint mondott igent vagy nemet, hogy milyen társadalmi tartalmak kifejezésére szolgálnak. Álláspontja ennyiben egyértelmű, és mentes minden konzervativizmustól. A szimbolizmusban, az impresszionizmusban vagy akár a kubizmusban sem az új technikát kárhoztatja, hanem a társadalmi tartalom beszűkülését, deformálódását. Másrészt dekadencia-bírálata sohasem marad a történetietlen, elvont-deklaratív „leleplezés” ama szintjén, amelyet még Paul Lafargue is képviselt, aki szerint a későpolgári művészet eleve nem lehet egyéb, mint hazug apologetika. Módszertani szempontból is tanulságos megfigyelni, hogyan érvényesíti Plehanov a történetiség elvét például a l'art pour l'art-törekvéseket elemezve. Legelőbb gondosan felkutatja az ún. tiszta művészet programjának a romantikáig visszanyúló gyökereit, az elődöktől készen kapott érvrendszerét. Majd nyomon követi a l'art pour l'art társadalmi funkciójának történeti módosulásait: eredetileg lázadó tiltakozás a burzsoá értelem-ben vett „hasznosság” követelménye, a kalmárélet prózája ellen; a továbbiakban egyre elvontabb – és ezért egyre hatástalanabb – tagadása általában a polgári életmódnak; később átalakul magának a negációnak idealizálásává, a társadalomból való kilépés individualista programjává, hogy végül a privatizálás, a szociális közöny életérzését szüntelenül újjátermelő polgári rend közvetlen vagy közvetett igénylésénél, a forradalmi munkásmozgalom gyűlölködő denunciaciójánál, a konzervatív optimizmussal csak látszólag ellentétes konzervatív pesszimizmusnál kössön ki. Ezek után vonja le Plehanov a következtetést: a burzsoázia és a proletariátus között kiéleződő osztályharc korában az „autonóm művészet” jelszava már csak közönséges csalás vagy öncsalás. Ugyanakkor nem kisebb körültekintéssel teszi a kritika mérlegére a l'art pour l'art formális ellenlábasát, az „utilitárius” mű-

vészetet. A történetiség elve itt is konkrét elemzésre kötelez. Plehanov szerint a politikai hatalom jellegétől, történetileg progresszív vagy reakciós voltától függ, hogy a közvetlen politikai vagy morális hasznosságra törekvő művészet milyen teljesítményekre képes. Lamartine vagy az ifjabb Dumas – mutat rá meggyőzően – csak azért vetette el a l'art pour l'art programját, a pesszimista romantikát vagy a parnaszszizmust, mert stabilizálni akarta a fennállót. A dekadencia osztálytartalmának feltárása ezért csak akkor teljes, ha nem hunyunk szemet e konzervativizmustól átitatott optimizmus és utilitarizmus előtt sem.

Marx és Engels esztétikai hagyatékának őrzője Plehanov akkor is, amikor hitet tesz egy új, szocialista eszmeiségű irodalom és művészet mellett. Egyik cikke már 1885-ben megjósolta: „... csak a munkáosztály töltheti meg a költészetet a legmagasabb rendű tartalommal, mert csak a munkáosztály lehet a *munka és az értelem* eszméjének igazi képviselője”.⁴ Plehanov lelkesen üdvözölte Gorkij *Ellenségek* című drámáját: a forradalmi proletártömegek pszichológiájának hű ábrázolását, egyben a megteremtendő szocialista irodalom első jelentkezését üdvözölte benne. Mégis itt figyelhető meg leginkább esztétikai pozíciójának belső ingatagsága. Az *Ellenségek* elemzése a drámában megjelenített polgári-intellektuel és proletár „osztálypszichológia” megkülönböztetésével indul. Míg az előbbi, hangsúlyozza Plehanov, individualista alapbeállítottság jellemzi, az utóbbi szükségképpen közösségi irányultságú. Amikor Tatjana, a színésznő kigúnyolja a dráma munkasalakjainak szenvedélyét, hősiességét, értetlensége jellegzetesen polgári-értelmiségi gondolkodásmódról árulkodik. Ebből a helyes megfigyelésből azonban Plehanov merész fordulattal a mensevik politika helyességére következtet: az „értelmiségi befolyás”, úgymond, eleve megfertőzi a mozgalom proletár ösztönösségét, ezért a „tiszt” proletárpolitikát el kell határolni az értelmiségieknek a bolsevik taktikában testet öltött „romantikus optimizmusától”. Nem nehéz e megfogalmazás mögött felismerni azt a jellegzetesen mensevik gondolkodásmódot, amely mint osztályidegen befolyást szerette volna diszkreditálni a mozgalom Lenin követelte forradalmi tudatosságát.

Ez a pozíció kihatott Plehanov esztétikai állásfoglalásaira is. Hogy a Gorkij-képnél maradjunk: *Az anyát* művészi balsikernek tekintette, mert a „logika nyelvén”, nem pedig a „képek nyelvén” beszél. Nem érdektelen viszont, hogy Lenin éppen a forradalmi tudatosság genezi-

⁴ Uo. 431. old.

sének művészi ábrázolásáért becsülte nagyra a szocialista realizmusnak ezt az első remekét. Könnyű belátni, hogy a két értékelés ellentéte a forradalmi tudatosság megítélésének ellentétéből fakad. Ha Lenin a proletárforradalom stratégiáját és taktikáját a kapitalista fejlődés új szakaszának, az imperialista korszak törvényszerűségeinek mélyreható tanulmányozására és marxista elemzésére alapozta, Plehanov életművéből ez teljességgel hiányzik. Plehanov esztétikai vonatkozásban sem látott túl a II. Internacionálé horizontján; a szocialista eszmeiség alapján létrejövő realista valóságábrázolás elve, a szocialista művészet öntudatalakító és forradalmi tömegaktivitást tápláló funkciójának felismerése mindvégig idegen maradt tőle. A felemás Gorkij-kép, *Az anya* elhibázott megítélése tünet, amely erre a mélyebb okra utal vissza.

Innen az a kettősség is, mely Plehanovnak a kanti esztétikához való viszonyát jellemzi. Nem mintha a II. Internacionálé opportunistáinak mintájára behódolt volna az újkantianizmus előtt. Éppen ellenkezőleg: nem egy vonatkozásban élesszeműen bírálta a kanti filozófia különböző polgári és revizionista felújításait. Bírálata a kanti esztétika bizonyos regresszív oldalaira is kiterjed; világosan látta, hogy a *l'art pour l'art* apologetái nem véletlenül kölcsönzik Kanttól érveiket, amikor például a műalkotás eszmei tartalmának kiküszöbölését, az esztétikai ítélet „érdeknélküliségét” hirdetik meg. Ennek ellenére a kanti esztétika idealista vonásait ő sem tudta következetesen a marxi materialista dialektika oldaláról bírálni. Amikor *Az anyában* kifogásolja, hogy az a „logika nyelvén” szól, nem pedig a „képek nyelvén”, akkor ez arról tanúskodik, hogy magáévá tette a kanti felfogást fogalmiság és művészeti képszerűség ellentétéről. A megkülönböztetésnek persze nála is van igazságmagva; a publicisztikai és a művészeti alkotómódszer valóságos differenciáit nem lehet elsúlytalanítani, s Plehanov oldalán az igazság, amikor a progresszív eszméktől áthatott művész elé ezt a követelményt állítja: „... szükséges, hogy ezek az eszmék húsává és vérévé váljanak, s hogy valóban művész módjára fejezze ki őket”.⁵ Mindennek ellenére: esztétikai képszerűség és fogalmiság merev szembehelyezése teljesen indokolatlan engedmény a kanti esztétikának, és következetlenségek egész sorát szüli az irodalomkritikai gyakorlatban. Végére *Az anyában* csak a doktrinér korlátozottság hiányolhatja az érzékletes megjelenítés erejét és hitelét.

⁵ Uo. 181. old.

Hasonlóan dialektikátlanul megmerevednek a fogalmak az „érdeknélküliség” elméletének plehanovi kritikájában is. Az ismert kanti tétellel szemben ugyan helyesen hangsúlyozza, hogy az esztétikai ítéletről nem lehet számítani a társadalmi érdekelttség mozzanatát; ugyanakkor hajlik arra, hogy engedményt tegyen az egyes embert illetően: „... Kant azt mondja, hogy az élvezet, amely meghatározza az ízlésítéletünket, mentes mindenféle érdektől, és ha a szépről alkotott ítéletbe a legcsekélyebb érdek is keveredik, az már nagyon partos ítélet, és semmiképpen sem az ízlés tiszta ítélete. Ez teljesen helytálló az egyes emberre vonatkozóan. Ha nekem csak azért tetszik egy kép, mert előnyösen el tudom adni, akkor ítéletem természetesen semmiképpen sem a tiszta ízlés ítélete.”⁶ Önmagában is árulkodó itt az egyes és az általános, az egyén és a nem különválasztása; Plehanov láthatólag könnyű szívvel elfogadja a tiszta ízlésítélet egyik legfőbb kanti premisszáját. Féligazság a másik premissza is, mely szerint „az esztétikai élvezet fő megkülönböztető vonása a közvetlensége”, vagyis hogy a társadalmi érdekelttség az esztétikai magatartásban sohasem a racionális megfontolás szintjén jelentkezik. Ilyen előfeltevések alapján születik meg a gyökeresen hibás szembeállítás: „A hasznosságot az értelem ismeri fel, a szépséget viszont a megfigyelőképesség. Az előbbi területe a számítás, az utóbbié az ösztön.”⁷ Mivel Plehanov nem látja, hogy az esztétikai ítélet közvetlensége nem innen, hanem úgyszólván túl van a társadalmi közvetítettségen – ti. megszüntetve-megőrizve tartalmazza és érvényesíti a társadalmi érdekelttség mozzanatát –, konkrét elemzéseiben megfigyelhető helyes felismeréseivel ellentétben legjobb szándéka ellenére arra kényszerül, hogy az ösztön-szférába transzponálja az esztétikum befogadását.

A kanti esztétika regresszív vonásainak következetlen bírálata ugyanakkor azt is bizonyítja, hogy problematikus az „osztálypszichológia” kategóriája, úgy is, mint „közbeeső instancia” az alap és a felépítmény között, úgy is, mint a művészeti ábrázolás lényegére utaló elv. Nem azt kell itt kifogásolnunk, hogy a realizmus *terminusa* Plehanovnál csaknem teljesen eltűnik. Az alapbaj az, hogy végső soron képtelen a művészet marxi értelemben vett társadalomontológiai alapjának megértésére. Ha ugyanis a művészet olyan ideológia, melyben a művész osztálypszichológiája csapódik le, akkor felmerül a kérdés:

⁶ Uo. 111. old.

⁷ Uo.

milyen jögon beszélhetünk a művészetben objektív tartalmakról, a társadalmi valóság mély és átfogó tükrözéséről, egyáltalán realizmusról. Igaz, olykor mintha Plehanov is elismerné: a társadalmi fejlődés bizonyos szakaszain az osztálypszichológia nem akadály a teljességre és hűségre törfő művészi valóságábrázolás útjában. Elemzéseinek fő vonala azonban mást bizonygat: az osztálytudatosság és az osztálypszichológia szubjektivistá, ideologikusan torzító hatását kívánja szemléltetni. Az idevágó fejtegetések egy része persze célba talál és teljesen meggyőző. Plehanov joggal hangsúlyozza, hogy Bourget, Knut Ham-sun vagy Merezkovszkij művészi zsákutcája nem tehetséghiányt, hanem másféle elerőtlenedést tükröz: „Az osztály élményeitől ihletett művészet hanyatlásnak indul.”⁸ Ha viszont a hanyatlásnak e tüneteit Ibsen drámaírói munkásságában is felismerni véli, akkor ebben már jó adag doktrinér elfogultság rejlik. Engels éppen Ibsennel kapcsolatban tiltakozott az ellen a szociológiai sematizmus ellen, amely elhanyagolja a konkrét nemzeti fejlődés sajátosságainak vizsgálatát, s elmosza a német és a norvég kispolgári ideológia tényleges különbségeit. (Ibsen drámái „... élénk tükröznek egy világot, amely bár kis- és középpolgári, de mértéktelenül különbözik a némettől, olyan világot, amelyben az embereknek még van jellemük és kezdeményező képességük, és ha külföldi fogalmak szerint gyakran furcsán is, de önállóan cselekszenek”⁹. Plehanovnál ezzel szemben a dekadencia eluralkodása elkerülhetetlen végzet. „A hanyatlás korában a művészetnek is hanyatlónak (dekadensnek) kell lennie. Ez elkerülhetetlen.”¹⁰ Az osztályok egymáshoz való viszonya és egymásra való hatása, a társadalmi összmozgás iránya és jellege e koncepció szerint úgyszólván érintetlenül hagyja a művészi világnézetet. Az osztálypszichológia a látás bőrtönévé válik; ablakán csak örök-egy aspektusban, egyoldalúan és eltorzultán tárul fel a külső világ.

Ezért tűnik el Plehanovnál a realizmus fogalma: nincs mit jelöl-ni vele. Egyetlen jellemző példát erre. 1911-ben publikált Tolsztoj-tanulmánya a marxi és a tolsztoji világnézet „összeegyeztetői” ellen íródott, s mint ilyen, Lenin szerint is hasznos munka volt. Egyes pontokon Plehanov Tolsztoj művészetét is elemzi. Habár a tehetség udvarias elismerése nem hiányzik, a végső esztétikai értéktétel teljesen negatív: „Ennek az életnek az undok oldala – a parasztok földesúri

⁸ Uo. 148. old.

⁹ Marx–Engels: *Művészetről, irodalomról*. 24. old.

¹⁰ G. V. Plehanov: *Irodalom és esztétika*. 180. old.

kizsákmányolása – Tolsztoj számára mintha nem is létezett volna . . . Ha az egyszerű nép színre lép is, pl. a »Háború és béke«-ben vagy a »Kozákok«-ban, akkor csupán azért, hogy közvetlenségével kidomborítsa a *comme il faut* (jól nevelt) embereket emésztő reflexiókat.”¹¹ A később kifejtendőket előlegezve, érdemes Plehanov Tolsztoj-képét szembesíteni Leninével. Nevezetes cikkében Lenin is a tolsztoji tanítás belső ellentmondásaiból indul ki, de az ő ábrázolásában ezek az ellentmondások nem egy hermetikusan zárt földesúri osztályhelyzet kifejezői. Leninnél Tolsztoj művészete „az orosz forradalom tükre”, nézetei pedig „. . . azoknak az ellentmondásos viszonyoknak a kifejezői, amelyek az orosz életet a 19. század utolsó harmadában jellemezték”.¹² Ezért mélységesen igaz a lenini paradoxon: „ez előtt a gróf előtt nem volt igazi paraszt az irodalomban”.¹³ Leninnél a mindenkori konkrét elemzés tárgyává lett osztályideológia nyilvánvalóan nem záró ellentéte a forradalmi tömegmozgást híven ábrázoló realista művészetnek.

Plehanov megtorpanása a társadalmi lét marxi ontológiája előtt nemcsak a művészet funkcionális törvényszerűségeinek vizsgálatában jelentkezik, hanem a genezissel foglalkozó említett tanulmányokban is, és félreismerhetetlen pozitívizmushoz vezet. Ismét hangsúlyoznunk kell: Plehanov teljesen tisztában volt minden olyan kísérlet szükség-szerű kudarcával, mely az elvont emberi természettel próbálja magyarázni a történelem objektív fejlődéstörvényeit. Ezért a művészet keletkezéstörténetének, az esztétikai érzék genetikájának vizsgálatával is túl akart lépni „az emberi természet sajátosságairól való okoskodás határain”, s a genezis problémáját a primitív társadalom ökonómiája és szociológiája oldaláról kívánta megközelíteni. Megoldásai azonban itt is felemásak. Bírálja ugyan azt az álláspontot, mely szerint a szép-érzék biológiai-fiziológiai adottság, de következetlenül. Amikor Darwinnál találkozik azzal a nézettel, hogy a szépérzék korántsem emberi specifikum, mivel analóg megnyilvánulásokat a magasabb rendű állatoknál is megfigyelhetünk, a darwini felfogás elvi bírálata és a marxista felfogás konkretizálása helyett megelégszik a két álláspont eklektikus összeegyeztetésével. Megjegyzendő itt, hogy e törekvés Plehanov más munkáiban is kitapinthatóan jelen van; a marxizmust éppenségg-

¹¹ Uo. 443. old.

¹² Lenin: *Művészetről, irodalomról*. 105. old.

¹³ Lenin–Gorkij: *Levelek, visszaemlékezések*. Budapest, 1959. 265. old.

gel „a társadalomtudományra alkalmazott darwinizmusnak”¹⁴ nevezi. A darwinizmus, szerinte, nincs ellentmondásban a marxi történelemfelfogással, ellenkezőleg: kiegészíti azt. „Darwin egészen más területet tanulmányozott. Ő az embernek mint *zoológiai fajtának* a származását vizsgálta. A materialista felfogás hívei ennek a fajtának *történelmi* sorsát akarják megmagyarázni.”¹⁵ Ez a határmegvonás *esztétikai szempontból* természetesen teljességgel tarthatatlan. Darwin éppúgy, mint a marxista Plehanov, ebben az összefüggésben ugyanazt a területet vizsgálta: a szépérzék eredetét és jellegét. Az ember esztétikai érzékének persze van természeti és van társadalmi oldala. A marxi álláspont azonban, mint láttuk, nem dualista egymásmellettségnek fogja fel e két oldal viszonyát, hanem felismeri a meghatározó mozzanatot: azt a tényt, hogy az ember társadalmi lény, s természetét a társadalmi tevékenység centrumában álló munkafolyamatban teremti meg önmaga számára. Plehanovnál nyoma sincs Marx ama koncepciójának, hogy az emberi érzékvilág a valóság tevékeny-gyakorlati elsajátításának folyamatában kap specifikusan emberi karaktert. Helyette megjelenik egy olyan szillogizmus, amelynek fő premisszája az állati és az emberi „szépérzék” *azonosítása*. „Az emberre éppúgy, mint sok állatra, jellemző a szépérzék, vagyis megvan az a képessége, hogy bizonyos dolgok vagy jelenségek hatására különleges (»esztétikai«) élvezetet érezzen. De hogy milyen dolgok és jelenségek nyújtanak neki ilyen élvezetet, az azoktól a körülményektől függ, amelyek hatása alatt nevelkedik, él, tevékenykedik. Az *ember természetéből* következik, hogy esztétikai ízlése és fogalmai lehetnek. Az *embert körülvevő feltételektől* függ, hogy ez a *lehetőség valósággá válik-e*; ezek a feltételek magyarázzák meg, hogy az adott közösségi ember (vagyis az adott közösség, az adott nép, az adott osztály) *éppen ilyen* esztétikai fogalmakkal és ízléssel rendelkezik, *nem pedig másmilyen*.”¹⁶ Aligha kétséges: lehetőségnek és valóságnak, érzékelő képességnek és érzettartalomnak ez a szétválasztása kitérés az eredeti probléma megoldása elől. Az esztétikai képesség genezise feltáratlan maradt, csupán transzponálódott egy ősbib szférába. Megjelent a kritikátlan pozitivizmus: az esztétikai érzék *itt* már tovább nem elemezhető természeti adottság.

Következetlenség ez, de nem esetlegesen, nem kivételként előálló

¹⁴ G. V. Plehanov: *A monista történelemfelfogás fejlődésének kérdéséhez*. Budapest, 1950. 246. old.

¹⁵ G. V. Plehanov: *Irodalom és esztétika*. 11. old.

¹⁶ Uo. 13. old.

következetlenség. Ha Lenin kifogásolta, hogy Plehanov nem fordít figyelmet a marxista ismeretelmélet *velejére*, a dialektikára, akkor e megjegyzés teljes joggal áll esztétikai felfogására is.

Tanulságos példa: megmutatja, mi volt a dialektikus társadalom-ontológián alapuló marxi esztétika sorsa a II. Internacionálé korában – még a legkiemelkedőbb teoretikusoknál is.

■ LENIN A KULTÚRA FORRADALMÁRÓL

A II. Internacionálé szellemi látókörén csak Lenin emelkedett felül; csak a leninizmus tudja következetesen bírálni a reformizmust, az új világtörténelmi helyzetnek megfelelően továbbfejleszteni és az imperializmus világfrontja ellen támadó nemzetközi proletariátus hatékony elméletévé tenni Marx és Engels eszméit. Nem itt kell számba venni e frontáttörés helyi – az oroszországi fejlődés sajátosságaiban rejlő – és nemzetközi – az imperialista korszak osztársadalmi és osztálymozgásaival összefüggő – feltételeit; ismertnek tételezzük fel a leninizmus elméleti, stratégiai és taktikai állásfoglalásait, egyáltalán azt az egyre inkább nemzetközi méreteket öltő évtizedes küzdelmet, amelynek eredményeként az elmaradott cári birodalomban győzött a szocialista forradalom és megindult – a világon elsőként és évtizedekig egy országban – a szocialista társadalom felépítésének munkája. Itt egyetlen kérdésre kell figyelmünket összpontosítanunk: mi Lenin és a leninizmus helye és jelentősége századunk esztétikájában?

Lenin helyeslően idézi Engelst, aki szerint „a materializmusnak már a természettudomány terén tett minden korszakalkotó felfedezéssel más formát kell öltenie”¹⁷; Engels és Lenin szellemében hozzátehetjük: kiváltképpen akkor, amikor a társadalmi fejlődés objektív dinamikája új problémákkal való elméleti konfrontációra készíteti és kötelezi. Mutatis mutandis: az esztétikával sem más a helyzet; ilyen korokban az esztétikum tudománya is szükségképpen „más formát ölt”. Eddigi fejtegetéseink is azt igazolják, hogy valódi művészetelméleti nóvum csakis akkor jöhet létre, ha az elmélet nem tér ki ama kérdések megválaszolása elől, amelyeket egy új korszak – a megváltozott osztársadalmi, kulturális és művészeti gyakorlat – tesz fel számára.

De miben is rejlik a Lenin fellépésétől számított korszak újszerűsége?

¹⁷ Marx–Engels: *Válogatott művek*. Budapest, 1963. 337. old.

ge? A választ maga a lenini életmű adja meg. Ennek egyik vezérmotívuma a kapitalizmus imperialista szakaszának mély analízise. Lenin – Marx politikai gazdaságtani művét folytatva – feltárta a kapitalizmus két szakaszának, a szabadversenyre épülő és a monopolista tőkés rendszernek az azonosságát és különbözőségét. Közismert, hogy ilyen analízis alapján dolgozta ki nagy jelentőségű tételét: az imperializmus kora egyben a proletárforradalmak kora is. Nem feltétlenül a „tisztá” proletárforradalmaké: a társadalmi lét ontológiai elsőbbségéből, objektivitásából és történetiségéből kiindulva Lenin újra és újra hangsúlyozta az objektív valóság közvetítettségeiben gazdag dialektikus összetettségét, azt a társadalmi totalitást, amely akkor is, sőt különösen akkor bizonyul a legdöbbenetesebb realitásnak, amikor úgy látszik, hogy darabokra hull – a társadalmi viszonyoknak azt a totalitását, amellyel minden 20. századi forradalmi mozgalomnak, kiváltképp a kommunista párt vezette munkásmozgalomnak számolnia kell.

Kezdjük a dolog közepén: Lenin esztétikai szempontból legfontosabb felismerése abban a tételben csúcsosodik ki, hogy a szocialista forradalom nem győzhet, a szocialista társadalom nem építhető fel, ha nem forradalmasítja az egész kultúrát, ha nem vonja maga után a kultúra és a néptömegek egymásra találását és egymásba olvadását, ama régi meg hasonlítás gyökeres megszüntetését, amellyel – mint láttuk – a munkásmozgalom ésektás-aszketikus kezdetei még nem tudtak és akartak leszámolni, s amely a mozgalom minden válságkorszakában újratermelődött. A kulturális forradalom lenini koncepciójáról van szó. Tartalma eléggé közismert ahhoz, hogy csupán utaljunk meghatározó jegyeire: a tömegek kulturális színvonalának emelésére, az új értelmiség kialakítására, a művészet és a tudomány fejlesztésére, mindenekelőtt pedig a dolgozó emberek aktív részvételére a gazdasági, társadalmi és politikai tevékenységben, az állam vezetésében és a közművelődésben – Lenin, semmi kétség, e tömegaktivitás kibontakoztatását, a szocialista demokratizmus meggyökereztetését tekintette a kulturális forradalom alapelveének. Első pillantásra is világos, hogy a szocializmus és a kultúra egyesítésének programja egyáltalán nem valami „vegytisztán” szocialista program. Lenin, a forradalmi gyakorlat lángelméje, egész életében gyűlölte a forradalminak tűnő frázisokat, és a kulturális monopóliumok, egyáltalán a kulturális elidegenedés elleni harcban is a valóság közvetítéseiben gazdag összetettségéből indult ki. Tudta, hogy a szocialista kulturális forradalomnak

mindenekelőtt olyan feladatokat kell megoldania, amelyek egyébként a polgári demokratikus forradalom tennivalói közé tartoznak: fel kell számolnia az írástudatlanságot, meg kell teremtenie a demokratikus közélet és a modern technika által egyformán igényelt népkultúrát.

Ez az a pont, ahol a kulturális forradalom elmélete közvetlenül is esztétikai törvényszerűségekre felismerésre utal. Lenin újra és újra hangsúlyozta, hogy a művészet megújulása a tömegek forradalmi aktivitását előfeltételezi – az új művészet igazi termőtalaja a demokratikus és szocialista feladatait következetesen megoldó kulturális forradalom, maga a szocialista demokratizmus. Ez teremt először is értő befogadókat (és nem pusztán „fogyasztókat”) – de új művészeti virágkört is: „A mi munkásaink és parasztjaink valóban többet érdemelnek, mint cirkuszi játékokat. Joguk van az igazi, komoly művészetre. Ezért elsődleges feladat a széles körű népművelés és népnevelés. Ez megteremti a kulturális talajt – feltételezve a kenyérkérdés megoldását –, amelyből egy valóban új, nagy művészet sarjad majd ki, kommunista művészet, amely a tartalomnak megfelelő formákat is kialakítja.”¹⁸

Látható, hogy a kulturális forradalom Leninre oly jellemző józan stratégiája az új művészet központi problémájává teszi a recepció kérdését – ezt a műalkotás szerkezeti meghatározottságaiig hatoló, szó szerint perdöntő esztétikai kérdést, mely a korábbi művészetelméletekben mindig a vizsgálódás perifériájára szorult. Lenin nemcsak Clara Zetkinnel folytatott beszélgetésében, hanem sok más alkalommal is a leghatározottabban elutasította, hogy egyébként véka alá sohasem rejtett egyéni ízlésítéletei bármiképpen is mérvadók legyenek mások számára. Ironiájából, amellyel a különféle izmusok alkotásait szemlélte, nem hiányzott egyfajta önironia sem: „öregnek” tartotta magát, aki „csak” a forradalomban akar és tud fiatal maradni és az első sorokban haladni, s arról már kénytelen-kelletlen lemond, hogy „az új művészettel lépést tartson”, értsd: a modern izmusokkal. De egy ponton illetékesnek tartotta magát: a recepció-probléma tudatosításában. „De . . . nem az a fontos, hogy mi hogyan vélekedünk a művészetről. Még csak nem is az a fontos, hogy mit ad a művészet néhány száz, sőt néhány ezer embernek, amikor népünk milliókat számlál. A művészet a népé. A széles dolgozó tömegekben kell mély

¹⁸ Clara Zetkin: *Visszaemlékezések Leninre*. Budapest, 1957. 23. old.

gyökeret ereszténie. El kell érnie a tömegek megértését és szeretetét. Az ő érzésüket, gondolkodásukat és akaratukat kell összefognia és fel-emelnie. Bennük kell a művészeket felébreszténie. Szabad egy kisebbségnek édes, sőt különleges süteményeket felszolgálnunk, amíg a munkás- és paraszttömegek még fekete kenyéren tengődnek? És ezt, ami kézenfekvő, nemcsak a szó betű szerinti értelmében gondolom, hanem képletesen is. Tartsuk mindig a munkásokat és parasztokat szem előtt. Tanuljunk az ő kedvükért gazdálkodni és számot vetni a művészet és kultúra területén is.”¹⁹

Teljes összetettségében áll itt előttünk a művészet népiségének marxista koncepciója, ahogyan azt Lenin az oroszországi fejlődés sajátosságait, kiváltképpen a szocialista forradalom megoldandó feladatait szem előtt tartva értelmezte. A döntő feltétel itt a politikai hatalom megragadása; e nélkül nem lehet a tömegek kulturális forradalmáról beszélni. Amit Lenin Lev Tolsztoj halálakor a nagy orosz realista író műveiről mondott, az az egyetemes művészeti kultúra egészére érvényes: „Hogy nagy műveit valóban *közkinccsé* tegyük, harcolnunk és megint csak harcolnunk kell az ellen a társadalmi rend ellen, amely milliókat és tízmilliókat tudatlanságra, megfélemlítettségre, kényszermunkára és nyomorúságra kárhoztat, meg kell vívunk a szocialista forradalmat.”²⁰ E *conditio sine qua non* teljesülése esetén szocialista tartalmat kaphatnak az egyébként nem tipikusan szocialista jellegű esztétikai felismerések is. Maradjunk a befogadás problémájánál: „a művészet a népe” – ez a sokat idézett mondás önmagában még alig több, mint minden plebejus demokrata esztétika ismert alaptétele. Az a figyelmeztetés, hogy az igazán nagy művészet nemcsak a kifinomult „értők” előtt tárja fel titkait, hanem minden „átlagember” előtt is, ha az az élet tükrét fogadja el benne és nem talmi „látványosságot” keres, ismétcsak régi igazság újrafogalmazása. Ugyanakkor a kapitalista művészeti szórakoztatóipar kialakulásának ténye különleges hangsúlyt ad Lenin megjegyzésének, hogy a modern proletariátus, eltérően az antiktól, nem a *panem et circenses* jegyében követeli a kenyérkérdés megoldásán túl a valódi, tehát nem manipulált szellemi szükségletek kielégítését. A művészet népiségének marx-lenini koncepciója végső soron a kulturális elidegenedés legmélyebb gyökereinek kitépésére mozgósít; ezért foglal állást ama művészet

¹⁹ Uo. 18–19. old.

²⁰ Lenin: *Művészetről, irodalomról*. 145. old.

mellett, amely tömegek érzéseit, gondolkodását és akaratát fogja össze és emeli fel, s a recepció és produkció, befogadás és alkotás közötti kínai falak lebontásával „a művészt ébreszti fel és fejleszti ki” azokban is, akiket évezredek át megfosztott a művészi képességek hivatásszerű realizálásától a kizsákmányoló rend, a fizikai és szellemi munka között kialakult munkamegosztás.

Magát a problémát Max Stirner individualizmusával vitatkozva Marx már *A német ideológiában* megfogalmazta: „Hogy a művészi tehetség kizárólag egyesekben összpontosul, s hogy ezzel összefüggésben a nagy tömegben el van nyomva, az a munka megosztásának következménye.”²¹ Ebben az összefüggésben instruktív jellegű az a marxi feltételezés is, hogy „kommunista társadalomban nincsenek festők, hanem legfeljebb emberek, akik egyebek között festenek is”.²² Ennek a marxista gondolati tradíciónak a szellemében vázolja fel Lenin az új, szocialista realista, a népéhez kapcsolódó művészet ama jellegzetességét, hogy a tömegekben nemcsak saját értő közönységét neveli fel, hanem a dolgozó emberben rejlő művészi képességeket is fel tudja ébreszteni. Lenin ezúttal sem hajlandó beállni azok sorába, akik utópisztikus elvontsággal a „jövő zenéjéről” fantáziálnak; mint mindig, itt is a nagyhangú frázisok ellensége. Ezért gúnyolta ki utolsó éveiben is újra és újra azokat, akik „a »proletár kultúra« fellegei között lebegtek és lebegnek”,²³ ezért követelte forradalmi józansággal nagyon is hétköznapi feladatok gyakorlatias megoldását az új kultúra építésében. De éppen a valóság összetettségének figyelembevétele, az álforradalmi szájhösködés kíméletlen elutasítása tette számára lehetővé olyan elméleti-esztétikai problémák helyes megközelítését, amelyek a halála utáni öt évtizedben sem vesz-

²¹ Marx–Engels *Művei*. 3. köt. 386. old.

²² Uo. – Megjegyzendő itt, hogy az idézett helyen Marx nemcsak azt állítja, hogy „a társadalom kommunista megszervezésénél mindenestre elesik a művész besoroltsága a helyi és nemzeti korlátoltság alá, amely tisztán a munka megosztásából fakad . . .”, hanem azt is, hogy „. . . elesik az egyén besoroltsága valamely meghatározott művészet alá, amelynél fogva az egyén kizárólag festő, szobrász stb. . .” (Uo.) Ami az utóbbi feltételezést illeti, a művészeti kultúra legújabb kori fejlődése inkább csak a befogadói, semmint az alkotói magatartás „specializálódásának” oldódását valószínűsíti. Márkus György megjegyzően írja: „. . . a munkamegosztás természetadta jellegének (és azon keresztül az elidegenedésnek) megszüntetése és a specializáció fel számolása . . . nem kapcsolódik logikai szükségszerűséggel egymáshoz”. (*Marxizmus és „antropológia”*. 1966. 70. old.)

²³ Lenin: *Művészetről, irodalomról*. 514–515. old.

tettek súlyukból, sőt az egész művészet élethalálkérdéseivé váltak. Gondoljunk a modern művészeti produkció és a befogadó tömegek növekvő elidegenedésének jól ismert jelenségeire. Mallarmé óta alig van polgári művész, aki ne panaszkolta volna fel a „profán” tömegek művészetellenességét; a másik oldalon se vége, se hossza az „érthetlenség” miatti vádaskodásoknak. Lenintől távol állt „a nép” fétissé emelése és idealizálása, mint ahogyan „volt bátorsága” magára vállalni azt a gyanúsítást, hogy a modern művészet sok jelenségét „barbár” szemmel figyeli. Egész forradalmi stratégiája és taktikája az utópizmus elutasításán, a kapitalista elidegenedés mélyrenyúló gyökereinek figyelembevételén, egyszersmind azon a felismerésén alapult, hogy a tömegek forradalmi osztályharcban szerzett tapasztalatai, egyáltalán a társadalmi gyakorlat maga is beépül az emberi cselekvést meghatározó feltételek sorába: „A régi utópista szocialisták úgy képzelték, hogy a szocializmust fel lehet építeni más emberekkel, hogy előbb derék, minden tekintetben kifogástalan, nagyon jól képzett embereket nevelnek és ezekből fogják felépíteni a szocializmust . . . Mi a szocializmust abból az emberanyagból akarjuk felépíteni, amelyet a kapitalizmus nevelt, amelyet a kapitalizmus megrontott, elzüllesztett, de amelyet meg is edzett a harcra.”²⁴ Ebből a felismerésből nemcsak az következik, hogy a „kulturálatlan” tömegeknek birtokukba kell venniük „az egész tudományt, a technikát, minden ismeretet, a művészetet”,²⁵ hogy egyesíteni kell „a győztes proletárforradalmat a burzsoá kultúrával”,²⁶ hanem az is, hogy e tömegek rendelkeznek is a birtokbavétel, a kulturális elsajátítás összes szükséges előfeltételével, ha a szocialista forradalom megtöri a kulturális monopóliumok uralmát és utat nyit a szocialista demokratizmuson nyugvó tömegaktivitás előtt. Senkinek nincs joga ahhoz, hogy kanonizálja Lenin személyes ízlésítéleteit például a futurizmusról vagy a kubizmusról, vagy akár Majakovszkij egyes költeményeiről – ő maga tiltakozott az ilyesfajta kísérletek ellen. De bármiféle kanonizálás nélkül is feltételezhető, hogy az új formavilágban nem magát az újítást, a „formabontást” kifogásolta, még kevésbé azt a törekvést, hogy a művészet az emberi személyiség meg hasonlottságának és elidegenedettségének, a világ dinamikusabbá válásának vagy darabokra törésének léteitényeit akarja kifejezni. Negatív ítéleteiben alighanem a kérdéses

²⁴ Uo. 386. old.

²⁵ Uo. 387. old.

²⁶ Uo. 391. old.

művek belső megformálásának azt a tendenciáját tekintette problematikusnak, amely több vagy kevesebb tudatossággal háttérbe szorítja minden nagy művészet ama feladatát, hogy felvezesse befogadóit saját belső jelentéstartalmainak adekvát megértéséhez és esztétikai élvezetéhez. Egy dolog mindenesetre bizonyos: Lenin józanul számolt e befogadók kulturális színvonalával, mégpedig kettős értelemben: e színvonal aktuálisan alacsony fokával és potenciális fejleszthetőségével. A kulturális forradalmat Lenin szellemében csak e feltételek és lehetőségek konkrét egybevetése alapján lehet kibontakoztatni.

Ugyanez a felismerés ad kulcsot azoknak az esztétikai tanulságoknak a megértéséhez is, amelyeket Leninnek a proletkult elleni ismert fellépése rejt magában.

A proletkult mint önálló proletárkultúra megteremtésére és a „régí” kultúra elleni „következetes” harcra specializálódó mozgalom ugyan csak 1917 Októbere után vált tágabb körben ismertté, gyökerei az 1905-ös forradalmat követő évek filozófiai vitájáig nyúlnak vissza. Lenin ezekben az években egyre fokozódó energiával szállt szembe az empiriokriticizmussal, amelynek Mach és Avenarius modernizált szubjektív idealizmusa szolgált eszmei alapul, s amely még a bolsevik pártfrakción belül is olyan marxistákat tudott rövidebb-hosszabb ideig magához vonzani, mint Gorkij vagy Lunacsarszkij; e viták legismertebb dokumentuma a *Materializmus és empiriokriticizmus*. Lenin igen bonyolult helyzetben fejtette ki az empiriokriticizmust alapjaiban elutasító filozófiai nézeteit: vitapartnerei között szerepelt a bolsevik álláspontot támogató Bogdanov és csoportja, viszont az empiriokriticizmus elvi bírálatában csak a mensevikkekhez húzó Plehanovtól kapott segítséget. Ma már kétségtelen: e sajátos helyzet azzal függött össze, hogy a II. Internacionálé opportunizmusával szakító bolsevik mozgalom az opportunizmussal elégedetlen értelmiségi forradalmárok egy része előtt mint a forradalmi akarat filozófiája jelent meg, mint a gyűlölt realitás félig Sorel anarchoszindikalista aktivizmusára emlékeztető, félig szubjektivista-aktivista alternatívája; Bogdanov elmélete a „társadalmi energetikáról” és a „társadalmilag szervezett tapasztalatról” mindenesetre a legközelebbi rokonságban van a társadalmi mítosz soreli koncepciójával. Lenin a Bogdanov-féle empiriomonizmusban mármost nemcsak azt a marxista küllemű aktivizmust utasítja el, amely a fennálló viszonyok radikálisan nonkonformista kritikáján túl elvileg tagadja magának az igazságnak bármiféle objektivitását is, hanem problematikusnak ítéli azt a törekvést

is, hogy a machizmus eszmei alapján egy sajátos „proletár kultúrát”, ezen belül egy állítólagos „proletár művészetet” hozzanak létre.

Lenin ebben a vonatkozásban ugyan csupán ismeretelméleti nézeteit konkretizálta, mégis kétségtelen, hogy harca a visszatükrözési elmélet eredeti materialista tartalmáért, kiváltképpen az objektív igazság marxista értelmezéséért esztétikailag is releváns megállapításokat eredményezett. Amit Marx és Engels művészeti realizmusnak nevezett, a nagy művészet objektív élettartalmakat felidéző képessége kap ismeretelméleti megalapozást a *Materializmus és empiriokriticizmus* idevágó fejtegetéseiben és a *Filozófiai füzetek* olykor csak aforisztikus lapszéli jegyzeteiben. Hadd utaljunk itt csak egyetlen példára: az abszolút és a relatív igazság dialektikáját vázoló gondolatsorra. „A mai materializmus, vagyis a marxizmus szempontjából – írja Lenin Bogdanovval vitatkozva – történelmileg feltételesek azok a határok, amelyeket ismereteink az objektív, abszolút igazság megközelítésében elérnek, de *feltétlen* az objektív, abszolút igazság létezése, s feltétlen az, hogy közeledünk hozzá. Történelmileg feltételesek a kép körvonalai, de feltétlen az, hogy ez a kép az objektívan létező modellt ábrázolja . . . Vagyis történelmileg feltételes minden ideológia, de feltétlen az, hogy minden tudományos ideológiának (eltérően például a vallásos ideológiától) objektív igazság, az abszolút természet felel meg.”²⁷ Leninnek ezek a művészetre mint ideológiára is vonatkoztatható megállapításai magukban foglalják annak a problémának a helyes megoldását, mellyel a II. Internacionálé marxistái sehogy sem boldogultak: miközben a művészet egyes alkotásait vagy akár korszakait „visszavezették” az őket meghatározó társadalmi alapra, úgy vélték, hogy az így osztályszerű jellegében azonosított művészet nem lehet más, mint különböző társadalmi eszmék, osztály-ideológiák (vagy Plehanovnál: osztálypszichológiák), vagyis osztályelfogultságot tükröző szubjektív nézetek érzéki formában megjelenő rögzítése. Ilyen alapon még Plehanov sem ismerhette fel a realista művészet objektív tartalmát; ebben a vonatkozásban ő is ugyanannak az elméleti tévedésnek a fogságában maradt, amelyet ismeretelméleti síkon az empiriokriticizmusban helyesen bírált: képtelen volt a művészet ideologikus voltának valóban tudományos értelmezésére, a marxi-engelsi realizmuselmélet megértésére és alkalmazására. Meglehet, a „realizmus” szó Leninnél sem szolgál esztétikai jelenségek

²⁷ Lenin *Összes művei*. 18. köt. Budapest, 1964. 122. old.

jellemzésére, mégis kétségtelen, hogy esztétikailag ő maga a realizmuselmélet híve volt. Hadd utaljunk még egyszer Tolsztoj-képére, melyet korábban már szembesítettünk Plehanovéval. Tolsztoj művei Lenin értelmezésében az orosz forradalom tükrét tárják elénk, nem pedig egy egyébként ellentmondásos, mindenképpen problematikus osztályideológia és -pszichológia lecsapódásai.

Ezzel a realizmuskonceptióval függ össze a proletkult bírálatának egy másik esztétikai-művészettörténeti tanulsága: Lenin fellépése a kulturális örökség értékálló törzsanyagának megbecsülése érdekében. Érdemes figyelmesen egybevetni a proletár kultúra meghatározásának Lenintől és Bogdanovtól származó téziseit. Bogdanov 1920-ban is lényegében egy szociologizáló empiriomonizmus álláspontján volt. Ekkor megfogalmazott tézisei szerint: „A monizmus tükröződik abban a törekvésben, hogy a művészet és a mindennapi élet egybefonódjanak, a művészet az élet aktív esztétikai átformálásának eszköze legyen.”²⁸ Bogdanov ezért így definiálja a régi és az új művészet áthidalhatatlan különbségét: „A művész régebben egyénisége kifejezésének tekintette munkáját; az új típusú művész megérti, megérzi, hogy benne és rajta keresztül a nagy egész, a kollektíva alkot.”²⁹ 1918-ban Bogdanov még félreérthetlenebbül fogalmazott: „1. A művészet eleven képek segítségével szervezi meg a társadalmi tapasztalatot, nemcsak a megismerés, hanem az érzelem és az akarat síkján is. Ennek következtében a művészet a kollektív erők, az osztálytársadalomban az osztályerők megszervezésének leghatalmasabb eszköze. 2. A proletariátusnak erői megszervezésére a társadalmi tevékenységben, a harcban és az építésben feltétlenül szüksége van saját osztályművészetére. E művészet szelleme a munkakollektivizmus: a művészet a munkakollektíva szemszögéből érzékeli és tükrözi a világot, a munkakollektíva érzelmeinek, harcok alkotó akaratának kapcsolátát fejezi ki.”³⁰ Lenin nevezetes határozati javaslata nem sokat törődik az individualista és kollektivista pszichoideológia megkülönböztetését célzó frázisokkal, hanem a legfontosabbra irányítja a figyelmet: a kulturális fejlődés radikális újakezdését, a kontinuitásból kitépett diszkontinuitást hirdető koncepció képtelenségére. Már a proletár kultúráról szóló határozat vázlatában is erről beszél: „Nem új proletár kultúra *kitalálása*, hanem a legjobb példáknak, a hagyomá-

²⁸ In: *A szocialista realizmus*. I. köt. 321. old.

²⁹ Uo. 322. old.

³⁰ Uo. 283. old.

nyoknak, a már *meglelvő* kultúra eredményeinek *továbbfejlesztése* a marxizmus világnézetének és a proletariátus életfeltételeinek és harcának *szempontjából* a proletárdiktatúra korszakában.”³¹ Maga a határozati javaslat konkretizálja a „továbbfejlesztés” alapelvét: „A marxizmus mint a proletariátus forradalmi ideológiája azáltal tett szert világtörténelmi jelentőségre, hogy korántsem vetette el a polgári korszak igen becses vívmányait, hanem ellenkezőleg, magáévá tette és feldolgozta mindazt, ami az emberi gondolkodás és kultúra több mint kétezer éves fejlődésében értékes volt. Csakis az ezen az alapon és ebben az irányban továbbfolytatott, a proletárdiktatúra mint a minden kizsákmányolás ellen folyó végső harc gyakorlati tapasztalatai által megihletett munka ismerhető el az igazi proletár kultúra fejlesztésének... A Proletkult Összoroszárszági Kongresszusa következetesen kitart e mellett az elvi álláspont mellett, és mint elméletileg helytelent és gyakorlatilag károsat a leghatározottabban elutasít minden olyan kísérletet, hogy saját külön kultúrát eszeljünk ki...”³²

Kevés ostobább vád érte a leninizmust, mint az, hogy a proletkult-tól való elhatárolódása a művészeti ízlés valamiféle konzervativizmusából fakadt. Az elfogulatlan tekintet könnyen átlát az ilyen kifogásokon, s felismeri eszmei gyökereket: a szektás türelmetlenséget, a marxizmus társadalomontológiailag megalapozott gyakorlatfelfogása iránti teljes értetlenséget. Nem vitatva azt a tényt, hogy a proletkult feletti bírálát a későbbiek során – eredeti összefüggéseiből, a szocialista kulturális forradalom stratégiai koncepciójából kiszakítva – gyakran hangzatos jelszóvá vált egy minden valóban új művészeti törekvést gyanakodva vizsgáló kultúrpolitika szolgálatában, újra emlékezetünkbe kell vésnünk a korábban idézett lenini gondolatot: a széles körű népművelés és népnevelés által megteremtett kulturális talajból sarjad ki az új, nagy kommunista művészet, amely a tartalmának megfelelő formákat is kialakítja. És Lenin egész életében figyelemmel kísérte ennek az újnak a csíráit, s egyértelmű igent mondott rá, amikor virágba szökkent. Gorkijhoz való viszonya külön tanulmányt érdemelne; a nagy orosz íróval való levelezése a legékesebb bizonyítéka annak, hogy a lenini esztétika a művészet igazi jövője érdekében szállt perbe a látszatmodernséggel, a proletár kultúra érde-

³¹ Lenin: *Művészetről, irodalomról*. 461. old.

³² Uo. 463. old.

kében a proletkulttal. „Márpedig M. Gorkij kétségtelenül a *proletár* művészet legkiválóbb képviselője...” – olvassuk ugyanabban az 1910-es cikkben, amely az empiriokriticizmus elvi alapján szerveződő proletkult képviselőivel polemizál. Gorkij művészetére Lenin félreérthetetlenül igent mondott még akkor is, amikor az író maga a legközelebb állt a Bogdanov-féle ideológiához. Ismét csak kézenfekvő a plehanovi ortodoxiával való párhuzam. Ha Plehanov ítéletébe, amellyel elvetette *Az anya* állítólag művészietlen „fogalmiságát”, belejátszott a frakcióharcokban elfoglalt doktrinerség, Lenin egy pillanatra sem kételkedett: „A proletár művészetben M. Gorkij hatalmas *plusz*, függetlenül attól, hogy rokonszenvezik a machizmussal és az otzovizmussal.”³³ Ezt a „hatalmas pluszt” értékelte Lenin *Az anyá-*ban is: „... sok munkás ösztönösen, nem tudatosan vett részt a forradalmi mozgalomban, s ezeknek most hasznára válik, ha elolvassák *Az anyát*. Nagyon időszerű könyv...”³⁴ Ezek persze a gyakorlati pártmunkás szavai; Lenin ezúttal sem lép fel esztétikai ítélet vagy éppen elmélet megfogalmazásának igényével. Ám éppen „próza” gyakorlatiassága tette teoretikus érvényűvé megjegyzését: az új emberi tudatosság keletkezésének művészi megjelenítésére utalva elsőként fejtette meg a szocialista realizmus újszerűségének titkát. Mert mit jelent esztétikai vonatkozásban az a jellemzés, hogy egy író művészileg ábrázolja a szocialista tudatosság genezisének egy ösztönös mozgalomban? Nem kevesebbet, mint a szocialista realista emberkép legfőbb vonásának leírását. A kritikai realizmus tipikus alakja az az ember, akit eltorzított ember-voltából kiforgat a kapitalista valóság. Ennek az elidegenedési folyamatnak az eredménye a jellem tönkremenetele, a különcködés, az üres individualizmus, a tisztességes ember bukása, a gazemberek érvényesülése. Az *Emberi színjáték* előszavában Balzac arról szól, hogy a regénysorozat megírásának ötlete „az Emberiség és az Állatvilág összehasonlításából pattant ki”;³⁵ a magánérdek uralmának világát Hegel is mint „szellemi állatvilágot” jellemezte. A szocializmus „nagy kezdeményezése” ezzel szemben az ösztönösségből kicsírázó új tudatosság – Lenin ezt a folyamatot igyekezett előrevinni, lett legyen szó akár az új típusú párt megteremtéséről, akár a forradalom utáni építőmunka „kommunista szombatjairól”. Ezt is mindenféle utópizmustól mentesen, tiszteletben tartva a valóság reális fejlő-

³³ Lenin: *Művészetről, irodalomról*. 132–133. old.

³⁴ Lenin–Gorkij: *Levelek, visszaemlékezések*. 228. old.

³⁵ Balzac: *Emberi színjáték*. I. köt. Budapest, 1962. 1024. old.

déstendenciáit. Így értendő figyelmeztetése is: „Gondosan kell tanulmányoznunk az új hajtásait, a legnagyobb figyelmet kell tanúsítanunk irányukban, minden eszközzel elő kell segítenünk növekedésüket és ápolnunk kell ezeket a zseni hajtásokat.”³⁶ Ugyanazért volt számára *Az anya* „nagyon időszerű könyv”; időszerű nemcsak a mozgalom ama kritikus fejlődési pontján, ahol a munkástömegek spontán mozgalma egyesül a tudományos szocializmus megteremtette forradalmi tudatossággal, hanem egy egész korszakban: amíg csak az emberiség véglegesen vissza nem szorítja az állati-természeti lét korlátaikat, s általánossá, „megszokottá” nem teszi a tudatosságot – mindazt, amit Marx emberi lényegi erőnek nevezett.

Lenin arra az írói tehetségre mondott igent, amely Gorkij személyében elsőként teremtette meg az *igazi* „proletár művészetet” – azt a szocialista realizmust, amely proletkultos fellengzősség nélkül, olykor éppenséggel a proletkultos szimpátiák ellenére művészileg ábrázolni tudta a világtörténelmi korszakváltás folyamatát. Az ilyen tehetség, amely egyszerre tud „sírásó és bába” lenni, természetesen nem magától terem, mint a fű a réten – ahogy azt az írói ösztönösség régi és új teoretikusai képzelik. Lenin világította meg számunkra annak a speciális értelemben vett művészi tudatosságnak megnövekedett súlyát és szerepét, amely nélkül sohasem jöhet létre az új tartalmat új formában megjelenítő nagy kommunista művészet. Arról a pártosságról van szó, amely Lenin fentebb rekonstruált esztétikai álláspontja értelmében a „régii művészetből” sem hiányzott, de az újjal megkülönböztetett szerepet játszik. A szakirodalom egy része ezt a koncepciót az 1905-ben írt *A párt szervezete és a pártos irodalom* c. cikkből igyekszik kiolvasni. Persze gyenge lábakon állna ez a koncepció, ha a roppant terjedelmű életműből csak egy rövid cikkre tudna hivatkozni – a művészi pártosság lenini elmélete valójában sokkal szélesebb alapokon nyugszik. E cikk minden olvasója meggyőződhet arról, hogy Lenin itt elsősorban a pártsajtó számára adott direktívákat – ezeknek érvénye csak feltételesen terjeszthető ki a kommunista értelemben pártos művészeti tevékenységre általában. Esztétikailag is instruktívak azok a megjegyzések, amelyek a polgári művészet hazug pártatlanságát veszik célba, s a proletariátushoz kötött művészet valóságos szabadságát deklarálják: „Lehetetlenség, hogy valaki bizonyos társadalomban éljen és ugyanakkor független legyen ettől a társadalomtól.

³⁶ Lenin: *Művészetről, irodalomról*. 406. old.

A polgári író, festő, színésznő szabadsága csak álcázott (vagy képmutatóan takargatott) függőség, hiszen mindegyikük függ a pénzeszsáktól, attól, aki megvásárolja, aki kitartja. És mi, szocialisták leleplezzük ezt a képmutatást, letépjük a hamis cégéreket – nem azért, hogy minden osztályjellegtől mentes irodalmat és művészetet teremtsünk (ez csak az osztály nélküli szocialista társadalomban lesz majd lehetséges), hanem azért, hogy a szabadnak hazudott, valójában azonban a burzsoáziához kötött irodalommal szembeállítsuk a valóban szabad, *nyíltan* a proletariátushoz kötött irodalmat.”³⁷ Ugyanakkor Lenin a cikk tetemes részében kifejezetten „a párt irodalmáról”³⁸ beszél, s azon belül is a pártsajtóról; nyilvánvalóan erre vonatkozik a pártos jelleg itt szereplő meghatározása is: „Hogy mi pártos és mi pártellenes, ezt a pártprogram, a párt taktikai határozatai és szervezeti szabályzata, s végül a nemzetközi szociáldemokráciának, a proletariátus nemzetközi önkéntes egyesüléseinek tapasztalatai határozzák meg...”³⁹ E meghatározás utolsó jegye, a nemzetközi munkásmozgalom tapasztalataival való számotvetés követelménye valóban lényeges eleme lett „az új, nagy kommunista művészet” pártosságának; nehéz viszont elképzelni, hogy Lenin akár a szocialista forradalmat megelőző, akár az azt követő időszakban a taktikai határozatokhoz és a szervezeti szabályzathoz való igazodást általában a művészi alkotómunka és nem csupán a publicisztikai tevékenység kritériumává tette volna. Gorkijhoz való viszonya legalábbis nem ezt bizonyítja, s ellenpéldát sem ismerünk.

Van azonban a pártosságnak egy olyan lenini koncepciója is, amely elég konkrét ahhoz, hogy benne a tudományos szocializmus világnézetének megkülönböztető jegyeit felismerjük, és elég tág is, hogy egy általános esztétikai törvényszerűség megalapozásának, a szocialista-humanista művészet valamennyi ágában és korszakában ható alapigazságnak tekintsük. A pártosságnak ez a felfogása az egész életművön végighúzódik, s már a korai művekben igen pontos megfogalmazást kapott. Alapelve a II. Internacionálé korát oly jellemző hamis alternatíva, a pozitivistá haladáshit és a szubjektivistá voluntarizmus egymást kiegészítő rossz végleteinek elutasítása. Gondoljunk Lenin példamutatóan következetes harcára egyfelől a narodnyik szubjektívizmus, másfelől az opportunistá ökonomizmus ellen; e kétfrontos

³⁷ Lenin: *Művészetről, irodalomról*. 46–47. old.

³⁸ Uo. 45. old.

³⁹ Uo. 46. old.

harc a leninizmus egész további történetében nyomon követhető. A pozitivizmus és a szubjektivizmus egymást csak formálisan kizáró, valójában egymásból élő végleteivel szemben fejtette ki Lenin a pártos forradalmi gyakorlat általános elméletét. Hadd utaljunk itt csupán egyetlen, különösen tanulságos fejtegetésére: „Az objektivista a mindenkor történelmi folyamat szükségszerűségéről beszél; a materialista pontosan megállapítja, hogy milyen társadalmi-gazdasági alakulatról van szó, és milyen antagonisztikus viszonyok következnek belőle. Az objektivista, amikor azt bizonyítja, hogy a tények valamely adott sora szükségszerű, mindig abban a veszélyben forog, hogy lecsúszik a tények védelmezőjének álláspontjára; a materialista feltárja az osztályellentéteket és ezzel meghatározza álláspontját. Az objektivista leküzdhetetlen történelmi tendenciákról beszél; a materialista arról az osztályról beszél, amely az adott gazdasági rendet »vezeti«, és amely a többi osztály ellenállásának bizonyos formáit létrehozza. A materialista tehát egyrészt következetesebb az objektivistánál, és mélyebben, teljesebben érvényesíti objektivizmusát. Nem szorítkozik arra, hogy rámutat a folyamat szükségszerűségére, hanem megmagyarázza, hogy melyik társadalmi-gazdasági alakulat képezi ennek a folyamatnak a tartalmát, *melyik az az osztály*, amely ezt a szükségszerűséget meghatározza.” Innen a végkövetkeztetés: „... a materializmus, hogy úgy mondjuk, magában foglalja a pártosságot, amely arra kötelez, hogy az események minden megítélésében közvetlenül és nyíltan egy bizonyos meghatározott társadalmi csoport álláspontjára helyezkedjünk”.⁴⁰

Az új művészet ugyanebben a szellemben lesz szocialista módon realista és humanista – úgy, ahogyan Gorkij művészetében a kapitalizmusból a szocializmusba való átmenet pártos, tehát minden „objektivizmusnál” *mélyebben* realista ábrázolást kapott. Marx és Engels esztétikai nézeteiről szólva a proletár szocializmust arkhimédészi pont lehetőségének neveztük az irodalomkritikában. A lenini értelmű pártosság és a Gorkij intonálta új művészet az elméleti és a gyakorlati bizonyosság arra, hogy ez a lehetőség a jelzett feltételekkel valóra is válik.

⁴⁰ Uo. 18–19. old.

Amit a leninizmus elmélettörténeti helyéről elmondtunk, már önmagában is magyarázza, miért kellett átalakulnia az imperializmus korába átlépő polgári társadalom esztétikájának. *Kellett*: mindenkélt az új világtörténelmi erők és tendenciák parancsszávára. A progresszív polgári világkép darabokra hullása, az 1849 után előnyomuló dezintegráció megállíthatatlan folyamat. A 20. század filozófiai esztétikája is erről tanúskodik. Ugyanakkor új világnézet-szükséglet is jelentkezik: közvetve vagy közvetlenül igazolni kell a modern világ burkából kibontakozó barbárságot, védekezni kell a forradalomra szerveződő dolgozó osztályokkal szemben, érvényteleníteni a klasszikus polgári humanizmust, sőt még az ódivatú liberalizmust is – egyszóval regenerálni kell minden ideológiát, amely az osztályok legújabb kori élethalálharcában az újatkezdés látszatát keltve a régi mellett mozgósítható.

Ez a világnézet-szükséglet készíti a századforduló polgári gondolkodását arra, hogy az esztétikában csakúgy, mint a filozófiában, napirendre tűzze a pozitivizmussal való leszámolást, elsősorban annak az irracionalista irányú oppozíciónak a jegyében, melyet már a romantika életfilozófiájának keresztelt el, ezzel akarva megkülönböztetni a könyvszagú-steril bölcelettől. Semmi kétség: a pozitivizmus elleni fellépésben van bizonyos felszíni párhuzam a leninizmus és az új életfilozófia között, mint ahogyan nem lehet nem figyelni Marx és Kierkegaard találkozási pontjaira a német klasszikus filozófia felbomlásának folyamatában. E párhuzam különösen szemmel látható ama kérdéseket illetően, melyeket a korszakváltás úgyszólván magától dobott felszínre; de áttételes kapcsolatokat a korproblémák elméleti artikulálásának terén is felfedezhetünk. A végső megoldások mindamellest gyökeresen más irányba mutatnak: a felszíni párhuzamosság mögött az elméleti divergencia dominál.

Wilhelm Dilthey, az életfilozófia reneszánszának elindítója nem volt szakasztéta; a szokványos elmélettörténeti tárgyalás csak annyiban tulajdonított művészetfilozófiai jelentőséget tevékenységének, amennyiben nevezetes világnézet-elmélete kiindulópontul szolgált a művészetek történeti ábrázolását átformáló szellemtörténeti irányzatnak, az új típusú historizmusnak. Ma már azonban kétségtelen,

hogy Diltheyben tisztelheti megalapítóját a 20. század egyik vezető polgári esztétikai iskolája is: a hermeneutikus művészetértelmezés.

A „hermeneutika” szó tulajdonképpen az interpretáció általános elméletére utal, arra a kései antikvitás óta hol teológiai, hol filológiai diszciplínaként művelt tudományágra, melynek feladata bizonyos – szent vagy profán – szövegek, egyáltalán a kulturális objektívációk legkülönbözőbb termékeinek kifejtő magyarázata. Az az igény, mely létrehozta, általánosságban a kulturális értékek maradandóságával függ össze, pontosabban annak szükségességével, hogy minden kor és minden történeti közösség kontaktusba tudjon lépni velük. A recepció szükségletéről van szó; tehát elvileg ugyanarról a problémáról, mely a kulturális forradalom elméletét megteremtő Lenint is foglalkoztatta. Tágabb értelemben az esztétika tudománya ősidők óta ellátott hermeneutikus funkciókat: esztétikai minőségeket, műveket értelmezve igyekezett elméleti alapokat teremteni a mindenkori befogadás számára. Könnyű mármost belátni, hogy ezt a feladatot csak olyan művészetfilozófia tudja betölteni, amely nem fogadja el a pozitivistá elmélet ismert premisszáit: a mű katartikus hatékonyságának negligálását, a műszerkezet pusztán „természettudományos” analízisét, mint ez a legtisztábban a 19. század ún. experimentális esztétikai irányzataiban ismert módon jelentkezett. A hermeneutika a hatásbeli összefüggések tisztázására szólít fel: a mű történeti, „diakronikus” szemléletére, s arra a felismerésre, hogy a műalkotás több, mint pusztá műtárgy – hogy meg-megújuló hatékonysága szervesen következik szerkezetének valóságos vagy képzelt befogadókra való vonatkoztatottságából.

Ez a magyarázata annak a nagy visszhangnak, melyet Dilthey 1905-ben megjelent *Az élmény és a költészet* c. műve a lapos pozitivizmusmal elégedetlen esztétikai körökben kiváltott. Útmutatásnak látszott, hogyan szerezheti vissza a filozófiai művészetértelmezés egykori rangját, ha utánajár a műalkotások esztétikai komolyságának, ha gondolatilag reprodukálja világnézeti tartalmasságukat. Még hozzá Dilthey a szó nyomatékos értelmében vett világnézet kifejeződését hangsúlyozta, amely szerint nem éri be a pusztá világképpel, a valóság pusztá megismerésével, hanem „életmagyarázatot” is ad, s közvetve cél-tételező „akarati teljesítménnyé”, életbeli gyakorlattá érlelődik. A nevezetes tétel, mely szerint „a művészet életmagyarázat”, nem más, mint esztétikai konkretizálása a Dilthey-féle „világnézettan” ama főtételeinek, hogy minden világnézet az élettel szemben elfoglalt

magatartás egészéből, „pszichikai totalitásunk struktúrájából”⁴¹ ered, tehát nem a puszta gondolkodás terméke. A világnézetnek ez az értelmezése természetesen éppen a perdöntő ponton, a világnézet és a társadalmi gyakorlat kölcsönhatásának problémája előtt torpan meg, s amikor világnézet és élet összefüggését akarja bizonyítani, az ember társadalmi viszonyainak összessége helyett – vitathatatlanul a régi pozitivisták előítélete foglyaként – csak a magánember „pszichikai totalitására” appellál. Még hozzá nyilvánvalóan azzal a céllal, hogy az élményszféra abszolutizálásával diszkreditálja a valóság fogalmi-racionális megismerésének világnézetalkotó szerepét. A mű befogadója Dilthey szerint nem a magánvilág valamely képmását keresi és találja meg a műben, hanem valami egészen mást – a költészet „tárgya nem a valóság, ahogyan az egy megismerő szellem számára létezik, hanem önmagának és a dolgoknak az életvonatkozásokban feltáruló mineműsége . . . Így a költő a jelentéssel és jelentőséggel bíró (Bedeutsame) felé fordul. S ha az emlékezés, az élettapasztalat és annak gondolati tartalma a tipikusba emelik is élet, érték és jelentőség (Bedeutsamkeit) emez összefüggését, ha az esemény így valami általánosnak a hordozója és szimbóluma lesz is, a költészetnek ebben az általános tartalmában nem a világ megismerése fejeződik ki, hanem a legelevenebb tapasztalat arról, hogyan függnek össze egymással létezési vonatkozásaink az élet értelmében”.⁴²

A pozitivisták műértelmezés elleni jogos fellépés itt már szemmel láthatóan áthajlik a modern hermeneutikára oly jellemző irracionalista szubjektivizmusba. Nem ezért, mert a költészet tárgyát megkülönbözteti a racionális megismerés tárgyától, a tárgyi valóságtól magától. Ez a megkülönböztetés elvileg a klasszikus esztétika legfontosabb felismerései közé tartozik, végtére már Goethe így fogalmazott: „Nem tudunk másféle világról, csak arról, mely az emberre vonatkozik, nem akarunk másféle művészetet, csak azt, mely e vonatkozás lenyomata.”⁴³ A hermeneutika negatív irányú módszertani újítása a klasszikus-humanista állásponttal szemben „mindössze” annyi, hogy a költészetet mint az elszigetelt Én és a dolog, a privát egzisztencia és a külső tárgyi világ „életvonatkozásainak” megjelenítését definiálja. Semmi kétség: itt korántsem arról a közhelyről van szó, hogy min-

⁴¹ W. Dilthey: *Weltanschauungslehre*. In: *Gesammelte Schriften*. Bd. VIII. 1931. S. 86.

⁴² W. Dilthey: *Das Leben und die Dichtung*. Berlin, 1913. S. 178–179.

⁴³ J. W. Goethe: *Über Kunst und Literatur*. Berlin, 1953. S. 352.

den nagy költészet egy költői szubjektivitás mély és gazdag élményvilágában gyökerezik, s a befogadó ennek az élményvilágnak a művészeti megformálását recipiálja. Dilthey hangsúlyozottan az egyedülálló Én és a tárgyiság „életvonatkozásairól” beszél; nyomában Gundolf éppen Goethét értelmezve teszi félreérthetlenné az életfilozófiai élmény-fogalom leglényegesebb tartalmát, amikor különbséget tesz pusztán felszíni-konvencionális „művelődési élmény” és a költői Én legmélyebb létalapjait érintő „őselmény” között.

Az új, antipozitivistá világnézetfelfogás ezt az élmény-fogalmat állította az esztétikai kategóriák középpontjába: az élet, mely a világnézet végső gyökere, e felfogásban maga a megtestesült rejtély, racionálisan felfejthetetlen, kaotikus egysége ésszerűségnek és önkényességnek. Ha a klasszikus filozófiában – Hegelnél – még minden világnézet egy-egy korszakot, az előrehaladó szabadság és a nembeliség egy-egy konkrét szintjét reprezentálja, Diltheynél erről többé szó sincs: az élet kusza káosz, s „minden igazi világnézet intuíció, amely abból keletkezik, hogy benne létezünk az életben”.⁴⁴ Itt jut szóhoz az az új típusú hermeneutika, mely a műalkotások így felfogott világnézeti tartalmainak deszifrázására vállalkozik. Az előfeltevésekből következően nem a mű valóság tartalmát keresi – ilyen objektív tartalmakat a mű Dilthey szerint a korszak társadalmi valóságából, a nembeliség adott történeti problematikájából éppoly kevésbé meríthet, mint a tárgyi világból –; a mű világnézeti tartalmának kibetűzése: az Én életvonatkozásait intuitíve kifejező műalkotás intuitív megfejtése.

Itt már kimondatott a későpolgári esztétika egyik kulcsszava: a művészet – alkotásában csakúgy, mint befogadásában – intuíció. Természetesen nem Dilthey az első és nem is az egyetlen, aki a századforduló művészetfilozófiájában alapkategóriává teszi a racionális-fogalmi megismerés ellentétének tekintett és magasabbrendűnek nyilvánított élmény (Gundolfnál éppenséggel „őselmény”) kifejezését és átélését: az előzmények Shelling „intellektuális szemléletéig”, a korai romantika irracionálisizmusáig nyúlnak vissza, s a közvetlen előfutárok között, láthattuk, a „dionüszoszi” kategóriáját megteremtő Nietzsche is szerepel. Dilthey neve viszont joggal fémmjelzi az életfilozófiának azt a vonalát, amely hamarosan a leplezetlen mítoszteremtés útjára vitte a hermeneutikát: a végpont a német fasizmus eszmevilágában ott-

⁴⁴ W. Dilthey: *Gesammelte Schriften*. Bd. VIII. S. 99.

honra lelt teljes gondolati önkény, mellyel az értelmező azt olvashat ki a műből, amit éppen akar, s főként amit a politikailag is trónra emelt barbárság önigazolásul igényel. Dilthey már különbséget tett a germán és a román faj művészeti világnézete között, az utóbbit téve felelőssé a modern kultúra anarchikus állapotaiért, a művészet templomait elfoglaló profán tömegek „művészetellenességéért”, az előbbi-től várva a nagy költészet regenerációját. Gundolf ugyanebben a szel-
lemben nevezte Stefan Georgét, az ezoterikus magány-líra mesterét „népi” költőnek, aki Nietzsche szellemében megfogalmazza a német-ség „életakarátát”; nyíltan fasiszta kollégáik hitleri jelszavak lüktetését akarták kihallani még Beethoven *V. szimfóniájából* is. Itt válik a „hermeneutikus kör” valóban félelmetes circulus vitiosusszá. A mű, ha szóhoz juthatna, a *Faust* Földszellemének szavaival replikázna intuitív értelmezőinek:

Du gleichst dem Geist, den du begreifst,
Nicht mir!
Azzal vagy egy, kit megragadsz.
Velem nem!

(JÉKELY ZOLTÁN FORDÍTÁSA)

A Dilthey megalapozta életfilozófia a hermeneutika nyíltan irracionalista változata. Jellemző azonban, hogy elméleti szempontból nem járt nagyobb sikerrel az a vállalkozás sem, amely ezzel az irracionalizmussal oppozícióban, a hegeli filozófia és esztétika egyfajta felújításával kísérelte meg a korszerű esztétikai jelentésemélet kidolgozását. Croce esztétikájáról van itt szó, mindenekelőtt arról a kísérletéről, hogy „a művészet: intuíció” tételét elhatárolja az élet irracionalista mitizálásán alapuló esztétikától. Az elhatárolás szubjektív jó szándékához nem fér kétség: Croce a kortárs művészet elé azt a humanista követelményt állította, hogy legyen az élet kritikája is. A dekadenciát is ebből a pozícióból igyekezett értelmezni: „Ez a korunkbeli, érzéki és élvezetvágyában telhetetlen művészet, melyet egy rosszul értett arisztokratizmusra törés homályos vágyai szőnek át, mely kéjelgő, uralkodni vágyó és kegyetlen is egyúttal, néha pedig egy olyan miszticizmus vágyától csordul túl, mely egoisztikus és buja, ez az istent és gondolkodást nem ismerő művészet, mely hitetlen, pesszimiztikus és lelki állapotokat mesteri módon jeleníti meg, ez a művészet, melyet a moralisták hiába átkoznak el, ha mélyebb motívumait és genezisé-

vizsgáljuk, egy olyan tevékenységet szül, mely nem fogja a művészetet megtagadni, átkozni és visszatérésre inteni, hanem az életet energikusabban fogja egy mélyebb moralitás felé hajlítani.”⁴⁵ Az anti-pozitivizmus, amely Croce dekadencia-bírálatának is vezérszólamja, olykor annyira radikális, hogy a gyakorlat világnézetileg központi szerepének megértéséig hatol előre: „Vajon a valóság megismeréséből nem csírázik-e ki elégedetlenség is? . . . A dolgok való természetét felismerni ugyan derék dolog, de csak arra való, hogy cselekedjünk; a világot megismerni nagyszerű, de csak azért, hogy változtassunk rajta.”⁴⁶ Croce filozófiája ugyan végső soron ugyanolyan antimarxista szellemtörténeti koncepción alapult, mint a Dilthey-féle életfilozófia, e felismerései mindamellet érthetővé teszik, miért adott impulzusokat például a marxizmus felé fejlődő fiatal Gramsci számára, miért volt elemeiben progresszív az az utóvédharc, melyet a fasiszta irracionálisizmus és antihumanizmus ellen folytatott.

Croce filozófiájának esztétikai hozadéka ennek ellenére meglehetősen kevés. Talán éppen nála figyelhető meg a legtisztább formában, hogy a művészet azonosítása az intuícióval, a vízióval szükségképpen szétrobbantja azt a kategóriarendszert, amellyel a klasszikus korszak esztétikája, elsősorban a Croce által nagyrabecsült Hegel a műalkotás dialektikus és történeti értelmezésére sokban eredményes kísérletet tett. A hegeli alapvetéshez való szubjektíve becsületes ragaszkodás persze még mindig elméleti előny; Croce ragaszkodik a műalkotás zárt egységének klasszikus tételéhez, s lényegében Goethe szellemében védelmezi a jelentékeny mű allegorizáló megközelítéseknek ellenálló, szimbolikus voltának koncepcióját: „. . . az idea, amely eltűnt, mely teljesen ábrázolássá vált, mely mint idea többé fel nem fogható, már nem idea többé, hanem csak jele a művészi kép újra megtalált egységelvének”.⁴⁷ Ez az allegorizálás-ellenes fellépés, amely oly előnyösen különbözteti meg Crocét a német szellemtörténet irracionalista fővonulatától, termékeny kiindulópont lehetne egy valóban tudományos hermeneutika felé. Hogy mégsem az, abban elsősorban az intuitivista művészetértelmezés a bűnös: ez készítette Crocét arra, hogy feladja az esztétikailag releváns különöst, hogy „az esztétika gazdasága leghíresebb passzívájának”⁴⁸ nyilvánítsa a tartalom

⁴⁵ B. Croce: *Az aesthetika alapelemei*. Budapest, 1917. 89. old.

⁴⁶ Uo. 78–79. old.

⁴⁷ Uo. 36. old.

⁴⁸ Uo. 46. old.

és forma bárminő megkülönböztetését, s hogy végső soron tagadja a művészeti ágak és műfajok sajátosságainak megragadására törő klaszszikus álláspontot: „Mivel minden műalkotás egy lelki állapotot fejez ki, és ez a kedélyállapot egyéni és mindig új, az intuíció tömérdek intuíciót jelent, melyeket lehetetlen fajok fiókjába beszorítani . . . A művészetek bárminemű felosztása alaptalan. Csak egy műfaj és egy osztály van: maga a művészet vagy az intuíció . . .”⁴⁹

Croce, a hegeli tradíciók állítólagos megmentője, ennyire rövid úton végez a klasszikus esztétika központi jelentőségű koncepciójával. Intenciója – meglehet – nem nélkülözi a relatív jogosultság bizonyos mozzanatát: naturalisztikus és formalisztikus elképzelésekkel szemben tiltakozott a tartalom-forma-viszony dualisztikus megmerevítése és a művészeti ágak skatulyázó osztályozása ellen. Ám ezúttal sem szándékokról szavazunk: a művészet azonosítása az intuícióval – Croce unalomig ismételtgetett alaptétele – objektíve ugyanazon irracionáliszmus előtt nyitotta meg a művészetértelmezés útját, amelyet a Dilthey által inaugurált hermeneutikában megfigyeltünk. Nem sokat változtat ezen a tényen az sem, hogy esztétikájának mintegy végszava – ismétcsak merész, de filozófiai premisszáit illetően nem teljesen képtelen ötlettel – az esztétikát kategorikusan azonosítja a nyelvtudománnyal, feltételezve, hogy egyik sem akar normatív tudománnyá válni, mindkettő vállalja, hogy sajátos szellemtudomány legyen: „a kifejezés tudománya”. A nyelvi tényeknek és a műalkotásoknak ez az azonosítása csak látszólag engedmény egy racionális hermeneutika számára; a művészet nyelvszerű voltának hipotézise valójában éppen a fogalmi közlőképeség tagadásához, a művészi „átírás” és befogadói „lefordítás” elvi lehetetlenségét hirdető intuitivizmushoz kapcsolódik: „A Nyelvtudomány (itt Croce egy a normatív grammatikától hangsúlyozottan különböző, spontán módon alakuló nyelvrendszer szellemtörténetére gondol – Z. D.) fedezte föl az esztétikai tény visszavezethetetlen egyéniségének elvét, midőn erősítette, hogy a szó az, melyet valóságban beszélünk és hogy nincs két valóban azonos szó; így szétrombolta a szinonímákat és homonímákat és kimutatta a lehetetlenségét, hogy lefordítsunk egy szót egy másikra, az úgynevezett nyelvjárásból az úgynevezett köznyelvre, vagy az úgynevezett anyanyelvből az úgynevezett idegen nyelvre.”⁵⁰ Korántsem az e gondolat-

⁴⁹ Uo. 64–65. old.

⁵⁰ B. Croce: *Esztétika – elmélet és történet*. Budapest, é. n. 148. old.

menet legfőbb buktatója, hogy elvileg tagadja a műfordítás lehetőségét; „az esztétikai tény visszavezethetetlen egyéniségének elve” az esztétikailag releváns különösség klasszikus gondolatát veszi vissza. Végképp a művészet „formanyelvét” Dilthey sem más szellemben tartotta az általa nyomatékosan kiemelt belső tartalom (Gehalt) sifréjének: ő is „a valóság másolóival” állította szembe a zsenit mint megszüntethetetlen individualitást, mint az alkotó természet megmagyarázhatatlan csodáját, ő is az Én-kifejezésben mutatta fel az esztétikum egyetlen valóban ható törvényszerűségét: „Ha a művészet legmagasabbrendű hatásaiban felismertük a személyest, akkor mégiscsak éppen a zseni személyiségében rejlik valami általánosan érvényes és szükségszerű, ami őt közönségével egybekapcsolja.”⁵¹ Ha a következetesség gondolkozási erény, akkor éppenséggel Dilthey javára szól, hogy az ő esztétikai hermeneutikája egyetlen pillanatig sem akarja leplezni értékrelativizmusát, s ezért nem rejtí véka alá, hogy a történetit lényegileg azonosítja a pszichológiával. Végző soron Croce művészetértelmezése is itt köt ki: az esztétikai relativizmusnál és agnoszticizmusnál, más szóval: egy indirekt, irracionalisztikus módon átszínezett pozitívizmusnál. Az esztétika és a nyelvtudomány azonosítása azon az alapon, hogy mindkettőnek a hasonlíthatatlan egyéniség önkifejezésével van dolga, szemléletes bizonyítéka a társadalomontológiailag és ismeretelméletileg megalapozatlan hermeneutikai vállalkozások elkerülhetetlen csődjének.

Jóval bonyolultabb képletet mutat annak az önmagában véve is sokágú esztétikai irányzatnak a művészetelméleti hozadéka, amelyet az úgynevezett fenomenológiai módszer alkalmazása jellemez. Ami magát a módszert illeti, kidolgozása ugyan már az első világháború előtt megtörtént (Husserl alapvető művében: *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie*, 1913), széles körű művészetelméleti alkalmazására, igazán nagy hatású esztétikai koncepciókká való konkretizálására azonban csak a háború utáni évtizedben, a relatív stabilizáció korszakában került sor. Aligha véletlenül. A husserli fenomenológia a polgári gondolkodás válságának különleges terméke: tudatában van a dezintegráció tényének, ugyanakkor reintegrációra törekszik, a racionálisan stabil világnézet megmentésének vágya, a filozófiára mint „szigorú tudományra” irányuló akarat

⁵¹ W. Dilthey: *Die drei Epochen der modernen Ästhetik*. In: *Gesammelte Schriften*. Bd. VI. 1958. S. 276.

élteti, az objektivitás és az objektív érvényesség visszahódításának szándéka vezérli a gondolkodásellenes gondolkodásnak ama világában, melyet egyre inkább a szubjektív önkény boszorkánytánca jellemez.

Semmi kétség: végül ez a kísérlet is megghiúsult. A módszer elvi alapvetése már magában hordozta annak lehetőségét, hogy elsodorja az uralkodó irracionalista hullám; belsőleg volt védtelen vele szemben, Husserl fenomenológiai módszere minden előfeltevéstől mentes analízis szeretett volna lenni. Ezért követelte a jelenségek leírásában az „eidetikus redukciót”, a jelenség lényegére való koncentrációt, „zárójelbe tételeit” mindannak, ami a jelenségtől – Husserl szerint – idegen: azt is, ami pszichikailag hozzáragadt előítélet és belemagyarázás, azt is, ami „külső” valóság. Ily módon maradt egy olyan tudati tény, amely eleve a tárgyra való intencionáltsággal rendelkezik, egy tárgy – de csakis abban az értelemben, hogy a „tiszta”, transzcendentális tudat tárgya. A fenomenológiai redukció így szeretné biztosítani a megismerés feltétlen objektivitását, egyformán elhatárolva magát az ismeretelméleti szubjektivizmustól és a materializmustól. Ám ontológiai pillanatra sem kétséges, hogy az eredmény csupán az objektivitás látszata lehet, egy olyan álbobjektivitás, amelyet a modern irracionalizmus egyébként mindig is keresett és nagyra becsült. Husserl sem titkolja, hogy az eidetikus redukció végső soron egyfajta intuíció, „lényeglátás”: a diszkurzív megismeréstől elvileg különböző introspektív kibetűzése a jelenség lényegének, ahogyan ez a tudat és nem a külvilág tárgyaként létezik.

A relatív stabilizáció szellemi atmoszférája kedvezett a fenomenológia elterjedésének. Kiváltképp az esztétikában, ahol kézenfekvő az a feltevés, hogy az esztétika voltaképpen tárgya az az esztétikum, melynek teljes realizációját csakis a művészet zárt világú alkotásai adják, a műalkotások, melyeknek tárgyi meghatározottságához per definitionem hozzátartozik a befogadókra vonatkoztatottság, husserli kifejezéssel a tudati intencionáltság. Ezért írhatta már Moritz Geiger, a fenomenológiai esztétika egyik legelső híve: „Az esztétika tudománya ama kevés diszciplínának egyike, amelyek nem tárgyük reális valóságát vizsgálják, hanem a formális alkatot tekintik a legfontosabbnak. Ha valahol, akkor itt mutathatja meg a fenomenológiai módszer, hogy mire képes.”⁵²

Valóban: mire volt képes? Esztétikai szempontból kétségkívül

⁵² M. Geiger: *Beiträge zur Phänomenologie des ästhetischen Genusses*. Halle, 1922. S. 567.

figyelemreméltó tette volt, hogy a műalkotást állította a vizsgálódás középpontjába: a mű önmagáértvaló, belsőleg zárt formavilágát, a művet mint intencionált tárgyat, immanens artikuláció-rendjével, összetett struktúrájával. Ezzel kapcsolatban szokás emlegetni a fenomenológia műközpontúságát és szinkronikus szemléletét, szembeállítva a Dilthey-féle szellemtörténet historizmusával és diakronikus módszerével. Ami az utóbbit illeti, az imént láthattuk, hogy a polgári gondolkodás válsága mélyen problematikusá teszi ezt a történetiséget: a haladásgondolattól megfosztott, a rejtélyes alkotó természet zseniket produkáló tevékenységének vizsgálatára redukált historizmus „diakronikusan” sem tudott a művészet történetileg mindenkor konkrét esztétikai lényegéig hatolni; a műalkotás jelentésében éppenséggel az irracionalista önkénynek nyitott utat. Kérdés mármost, mit képvisel az álhistorizmus alternatívájaként értelmezett fenomenológia, a „műközpontú”, „szinkronikus” elemzés?

Ebből a szempontból a fenomenológiai esztétika első úttörői: Moritz Geiger és Rudolf Odebrecht még átmeneti alakok. Elsősorban a műalkotás esztétikai hatékonyságát, az élmény „fenomenológiáját” vizsgálják, mindenesetre már nem a hagyományos pozitivisták művészetpszichológia szellemében. Geiger különbséget tesz „felületi” és „mély” hatás között, hangsúlyozva, hogy az utóbbi csakis a mű immanens értékelemeivel való kontaktus eredménye lehet; Odebrecht pedig az esztétikai élményt kategorikusan mint egyfajta értékélményt elemzi. A fenomenológia „műközpontúságához” vezető döntő lépést Roman Ingarden és Nicolai Hartmann tette meg. Az általuk képviselt esztétikai irányzatok már teljes tudatossággal a műalkotás mint esztétikai tárgy sajátos létmódjára kérdeznek, azzal a meggyőződéssel, hogy ez a kérdésfeltevés nemcsak a pozitivisták-pszichológizáló szemléletmódot helyezi hatályon kívül, hanem az összes ismeretelméletre orientálódó művészetfilozófiákat is. A fenomenológiának már Husserlnél is megfigyelhető vágya a racionális stabilitás, egyáltalán az objektivitás után Ingardennél és Hartmann-nál mint egy új típusú ontológiai esztétika szükséglete jelentkezik.

Ingarden az ortodoxabb Husserl-tanítvány: ő az ontológiai igényt úgy érvényesíti, hogy az eidetikus redukció szellemében zárójelbe tesz mindent, ami a mű létén „kívüli”: a genezis kérdését, a mű és a művön „kívül” létező anyagi és szellemi világ viszonyának (ismeretelméletivé nyilvánított) problematikáját, és a hatást is, amennyiben az (a pszichológiai tartott) élmény formájában jelentkezik. Így jut

el a műalkotáshoz mint ontológiai tényként jelentkező esztétikai tárgyhoz. Ennek létmódjáról ő is megállapítja, hogy befogadóra vonatkoztatott, más szóval olyan jelek rendszere, amelyeknek valaki számára jelentésük van. Ingarden hermeneutikai érdeklődése mármost elsősorban e jelrendszer strukturáltságára irányul. Megállapítja, hogy még az olyan folyamat-művészetben is, mint az irodalom, a mű zárt egészként létezik, s ennek az Egésznek statikusan is megragadható részei, „rétegei” vannak. A mű ontológiája ezért nem más, mint a mű többemeletes építmény-voltának, vertikális „rétegeltségének” leírása. Az irodalmi műalkotás első megközelítésben hangalakzat, olyan fizikailag definiálható hangstruktúra, amely természetesen minden egyes elmondásakor, felhangzásakor sajátos módon konkretizálódik, vagyis struktúrájában bizonyos fokig módosul. Erre az alaprétegre épül a „jelentésegységek” rétege, egy fizikailag már meg nem határozható, a transzcendentális tudat aktusával létesített, „interszubjektív” (elvileg minden tudatban lényegileg azonos) jelentéstartalom. Harmadik réteg lenne az, amit Ingarden az „ábrázolt tárgyiasságok” szférájának nevez – a műalkotás amaz elemei, melyek az objektív valóság tárgyaira utalnak. Ingardent itt megkísérti az ördög, hogy az eidetikus redukció nevezetes zárójelét felbontsa, s pillantást vessen arra, amit maga is „tárgyiasságnak” nevez. Ám e kísértésnek – hűen a fenomenológia módszertani premisszáihoz – végül is ellenáll: az ábrázolt tárgyiasság szerinte csak látszatvalóságot ad – a valóság illúzióját, amelyet egyetlen műélvező sem tarthat igazinak. A struktúra negyedik hagymahéja a „sematizált szemléletességek rétegének” elkeresztelt szint: voltaképpen az az esztétikailag minősített közvetítőtag, amely lehetővé teszi az ábrázolt tárgyiasságok olvasói-műélvezői befogadását. Ingarden e rétegek egymáshoz való viszonyát jellemezve két, ellentétességükben is összetartozó dolgot hangsúlyoz: a rétegek heterogenitását, feloldhatatlan különmeműségét, és polifóniáját, azt tehát, hogy a mű csak e divergens rétegek egyidejű léte, harmonikus sokszólamúsága esetén hord magában értékhangsúlyos esztétikumot.

Elvileg más típusú hermeneutika ez, mint a Dilthey-féle, s kézenfekvő előnyöket ígér a mű esztétikumának elemzésében: tiszteletben tartja az esztétikai szféra pontszerű művekben megvalósuló sajátos életét, józan racionalizmussal igyekszik felderíteni a mű belső tagoltságát. Mégis megmarad a módszer Achilles-sarka; az ominózus zárójel, a mű ontologikus monász-voltát tartalommal feltöltő társadalmi lét negligálása, egyszóval: a mű világszerűségének hiánya. Ezért

felemás az ingardeni struktúraelemzés: nem teszi láthatóvá azt az emberi világot, amelyet megjelenítve-artikulálva a műalkotás maga struktúráját kap – mert a mű korántsem tárgyszerűen adott, a priori struktúra. Nem az „ábrázolt tárgyiasságok rétegének” már említett ismeretelméleti kétértelműsége az egyetlen hibaforrás; végül is az irodalmi alkotásokban – és még inkább a zeneművekben – minden tárgyiasságnak van egy olyan meghatározatlansága, amelyet a művészet – eltérően a tudománytól – soha nem számolhat fel annak veszélye nélkül, hogy magát az esztétikumot is fel ne számolná. Ingarden fenomenológiai hermeneutikája elsősorban ontológiai minimalizmusa miatt maradt félmegoldás: nem adott kulcsot az esztétikai érték, a műben megjelenített történeti-nembeli tartalom elméleti megfejtéséhez.

S ez a félmegoldás a kritikai gyakorlatban nagyon is könnyen és gyakran vált fegyverletétellé a későpolgári ideológiai-művészeti dekadencia előtt. Fegyverletétellé, amennyiben Ingardent személyes ízlése még visszatartotta egyértelműen dekadens művészeti tendenciák apologetikus dicsőítésétől. Ám a dolgok belső logikája szerint az esztétikában sem létezik világnézetileg ártatlan, értékközömbös elmélet. Egy ma már joggal elfeledett fenomenológus esztéta, W. Meckaner már 1917-ben elárulta a husserli fenomenológia iskolatitkát, mondván, hogy nemcsak a fenomenológus él a reduktív zárójelbe tétel lehetőségével, hanem a modern költő is; a szimbolizmussal kezdődnek tehát az a „fenomenológiai” művészet, amely a lényeglátáson, nem pedig a valóság „naturalisztikus” ábrázolásán alapul. Ezen a ponton minden fenomenológiai művészetértelmezés az ellenpárt, az életfilozófia lelkes helyeslésével találkozik. Végére Dilthey is ugyanabban a szellemben denuncálta a naturalizmust (és vele együtt hallgatólagosan a realizmust is); az absztrakció teoretikusai amikor a tárgyiasság naturalisztikus ábrázolásmódjának – önmagában jogos – kritikáján túl olyan művészetet védelmeznek, mely az ember nembeli tartalmaitól is „elvonatkoztat”, a fenomenológiára éppoly jogosan hivatkozhatnak, mint az életfilozófiára.

A hermeneutikus módszer egészen sajátos változatát képviseli ebben a tekintetben Nicolai Hartmann. Az ő *Esztétikája* ugyan nem a fenomenológiai módszer elterjedésének kedvező relatív stabilizáció talaján fogant – hacsak nem abban a közvetett értelemben, hogy filozófiai-módszertani alapjai lényegében a húszas-harmincas években már készen állottak. Hartmann magányos jelenség a két háború közötti

és közvetlenül a faszizmus katonai vereségét követő korszak német filozófiai gondolkodásában; őt nem tudta elcsábítani Adrian Leverkühn Ördöge (Thomas Mann *Doktor Faustus*ából), benne volt erő az irracionalista ár ellen úszni, a fenomenológia objektivitás-programját komolyan venni. Szimptomatikus, hogy nagyszabású *Esztétikája* 1945 tavaszán-nyarán íródott, Berlin közvetlen közelében – a fegyelmezett-hűvös esztétikai kategóriaelemzés mintha ugyanazt a szellemi tartást sugározná magából, amellyel Thomas Mann regényének liberális-humanista krónikása, *Zeitbloom*, a klasszika-filológia professzora, fájdalmas kétségbeeséssel próbálja menteni a „régimódi” humanizmus értékeit az esztelen téboly és a végítélet apokaliptikus napjaiban. Hartmann egyedülállóan nagyszabású kísérletet tett egy ontológiailag is megalapozott esztétikai elmélet kidolgozására; 1953-ban megjelent *Esztétikája* valóban páratlan vállalkozás. Az „új ontológia” megteremtésének szándéka kérdésessé is teszi egyszerű besorolását a Dilthey vagy Husserl nyomán kibontakozó irányzatok bármelyikébe. Sokban felületi az a párhuzam is, amelyet Ingarden és Hartmann között szoktak konstatálni (nem beszélve az „elsőbbség” kérdésének ilyenkor egyszerűen nevetséges feszegetéséről). Hartmann vitathatatlan jelentősége századunk polgári filozófiájában és esztétikájában: a stabil világnézet, az objektivitás utáni vágyat, a fenomenológia ismert intencióját egyedül ő gondolta végig, egészen a világkép ontológiai alapelveiig.

Az esztétika ontológiai megalapozottsága mindenekelőtt a fenomenológiai redukció zárójelének eltávolítását jelenti: a mű zárt világa Hartmann-nál olyan mikrokozmosz, amely – miként Leibniz nevezetes ablaktalan monása – az őt magát is magában foglaló makrokozmosznak is tükré és esszenciája. Jelentését is ebből a világszerűségéből lehet s kell kiolvasni. A műalkotás létmódjára vonatkozó kérdés éppen ezért abban a mélyebb értelemben is ontológiai, hogy a világ létmódjára vonatkozó kérdéseket involvál. Ez a szemléletmód gyökeresen átfunkcionálja a fenomenológia ismert módszertani premisszáit. Kezdődik ez a korrekció már a műalkotás intencionáltságának ismert tételénél. Hartmann-nak nem nehéz a még Ingardennél is megfigyelhető ismeretelméleti kétértelműséget megszüntetni azzal a megállapítással, hogy a műalkotás esztétikai lényege eleve feltételezi a befogadó szubjektumra való vonatkoztatottságot: olyan tárgyról van szó, amelynek egész megszerkesztettsége a mű befogadhatóságát hivatott szolgálni. A másik oldalon az esztétikai befogadó (a néző, a hall-

gató, az olvasó) sajátos magatartást tanúsít az esztétikai tárggyal szemben: aktusbeállítotttsága a mű tagolt szerkezetének tartalmi jellegű megértésére, a mű formavilágában foglalt tartalmak kibetűzésére irányul. Mindez olyan felismerés, amelyben van valami magától értetődő. Hartmann gondolkodói bátorságára vall, hogy a filozófia feladatát éppen e mindennapos tapasztalati szféra elemzésére összpontosítja, s ellenáll annak az irracionalista divatnak, amely – Adorno találó kifejezésével – a roppant mélyértelmű „tulajdonképpeniség” zsargonját tette a német prefasiszta és fasiszta gondolkodás- és kifejezés-mód egyeduralkodó idiómájává.

Különösen jól látható a szolid ontológiai megalapozás igénye az esztétikai tárgy már Ingardennél is oly fontos szerepet játszó „rétegeletségének”, immanens struktúrájának hartmann-i elemzésében. Egy pillanatra sem kétséges itt, hogy a művön „kívüli” világ objektíve létezik: bármiféle tudattól függetlenül, s végső soron egységes létként. Hartmann éppen ennek az ontológiailag egységes létnek az objektív struktúráltságát igyekezett a két háború között írott műveiben gondolatilag reprodukálni. Így jutott el a reális világ létrétegeinek fogalmához; így tett kísérletet a szervetlen, a szerves, a lelki és a szellemi lét sajátosságainak kategoriális elkülönítésére, valamint az e rétegek közötti összefüggések kategoriális törvényeinek tisztázására. Az utóbbiak sorában a fenti főrétegek belső koherenciáját éppúgy hangsúlyozta, mint függetlenségüket abban a tekintetben, hogy egy magasabb létszféra kategóriái nem redukálhatók teljesen valamely alacsonyabb kategóriákra. Mármint a monász-szerű műben, még akkor is, ha a leibnizi elképzelés szerint „ablaktalan”, Hartmann szerint a világnak ez a felépítése reprodukálódik. A szépség mindenekelőtt olyan tárgy, melynek van egy közvetlenül észlelt előtere és egy kevésbé megfogható háttére. Hartmann itt külön hangsúlyozza e két réteg közvetítettségét: ha a háttér nem jelenne meg az előtérben, ha tehát a két szféra csupán párhuzamosakhoz hasonlóan a végtelenben találkoznék, eleve nem létezne befogadóra intencionált esztétikai tárgy.

Reális előtér és általa közvetített „irreális” háttér képezi ily módon a műalkotás létstruktúrájának két alaprétegét. Elemi példa: Apollón álló alakja a plasztikai megformálásban mindenekelőtt érzékileg adott testfelület, egy bizonyos pillanathoz kötött pózban; mögötte azonban ott a szobor jelentéstartalma mint nem-reális háttér: az alak lüktető elevensége, a cselekvésnek a szoborszerűségben is jelzett dinamikája, az „isteni” komolyság és hatalommal teli szabadság. A reáli-

san érzékelhető túlmutat önmagán, az irreális jelentés-háttér viszont az érzéki előtér által közvetítve válik befogadhatóvá. Hartmann itt nyomban különbséget tesz ábrázoló és nem-ábrázoló művészetek között. Az előbbieken a két réteg viszonya szinte modellszerű tisztaságában figyelhető meg (még akkor is, ha például a festészetben – a reális háromdimenziós valóságnak kétdimenziós síkba való átfordításából következően – a háttér-réteg tovább tagolódik). A hartmann-i rétegelemzés azonban a szellemtörténeti és a fenomenológiai „lényegnézés” legkedveltebb gyakorlóterepe, a nem-ábrázoló művészetekben is hű marad az analitika racionális-dialektikus alapelveihez. A zenében például szerinte a hangok érzékelhető sora és összefüggése a reális előtér, a közvetlenül érzéki réteg; emögött elsődleges háttér-réteggént egy alakzatbeli egység húzódik meg: valaminő formaegész, a kompozíció mint időben kiterjeszkedő, de egyfajta térbeli struktúrát is felidéző totalitás. Az érzékileg hallható tehát mindenekelőtt ezt az akusztikusan irreális mélyebb réteget közvetíti; a zenei hallás éppen ezért viszonyító hallgatás: a zenemű rákényszeríti a befogadót az anticipáló (az eljövendőt előlegező) és szintetizáló (az aktuálisan elhangzót a korábban hallotthoz viszonyító) észlelésre. Mégghozzá Hartmann felismerése szerint a zenei mű sajátos létmódja ezt a rétegstruktúrát tovább differenciálja. Egyrészt azzal, hogy a zenemű szüntelenül új előadást követel, s így köztes réteggént közbeékelődik a zenei interpretáció. Másrészt a zenei kompozíció mint formaegész a háttér-rétegek komplexumának még mindig csupán az első héja. A kompozitorikus egységlv, mely a tonikai alaphanghoz vagy valamely motívumhoz való visszatérésében, egyáltalán a „tétel-jellegben” realizálódik, olyan objektív meghatározottság, amely valaminő nem-tárgyas lelki tartalom kifejezésére szolgál. Hartmann a legbenső magvat, a zene tovább nem bontható végső háttér-rétegét mint a Kimondhatatlant definiálja, mint ama misztériumot, amelynek érzékeltetésében minden nagy művészet és jelentékeny műalkotás konvergál. Semmi kétség: itt mintha ő is az irracionalizmus előtt nyitna kiskaput. Valójában ez az elemezhetetlen misztérium Hartmann-nál semmiképpen sem az ismert lényegnézés tárgya és prédája: ő valaminő általános emberit ért rajta, az emberi nem egyedeiben közös lelki tartalmakat. Ezért utasítja el a belső esztétikai szubsztancia közvetlen-intuitív megközelítését, például azt a „zenerajongást”, mely a zenemű valóságos-tárgyas szerkezetének átugrásával, a tárgyi rétegeltség semmibevevével vél kapcsolatba lépni a mű végső metafizikai magjával.

Bármilyen nagyszabású objektivitás jellemzi a művészet és az esztétikum hartmann-i hermeneutikáját, a polgári művészetfelfogás antinómiáit ez az esztétika sem tudja túlhaladni. A monadologikus művilágszerűségét Hartmann értelmezésében természetesen nem a természeti lét reprodukciója teremti meg. Az ontológiai megalapozás a romantikus természetfilozófiai értelmezést éppúgy kizárja, mint a felvilágosodás természetelvűségét: a művészetben nem a természet vagy annak „világlelke” talál otthonra. Ám a természetelvűség alternatívája végső soron Hartmann-nál is a végső metafizikai adottságként tételezett emberi lélek; a művészet valóságos társadalomontológiai alapjai, azok a társadalmi-történeti meghatározottságok, amelyek az emberi létet mindenkor a művészet tárgyává tették és teszik, nála is felderítetlenek. Harca az esztétika ontológiai megalapozásáért ezért utóvédharc az irracionizmus mindent elsőprő rohamával szemben, az igazi áttörés távlatára nélkül. Mert mit jelent végül is a műben foglalt általános emberi tartalmak tételezése, mit eredményez a pszichológiai mélyrétegnél megálló struktúraelemzés? Már a zenei mű háttér-rétegeinek elemzéséből kitűnhet, hogy Hartmann azt a zárt művet veszi általánosítás alapjául, amelyet a klasszikus polgári kultúra – a zene esetében a Bachtól Beethovenig ívelő fejlődés – megteremtett. Ha a mű nem rendelkezik olyan egyközpontúsággal, egész-jelleggel, amely az érzékileg hallhatót a legkisebb részletekig minden determinálja, akkor Hartmann szerint egyszerűen félresikerült műről van szó. A zenei kompozíció ideálja itt a fúgaforma. Ám felmerül a kérdés: hogyan ítéljük meg a klasszikus struktúrák felbomlása nyomán kialakult új formavilágot, melyben a zenei lefolyás egyre gyakrabban foglalja magában a nem-integrált meglepetés mozzanatát? Hartmann válasza jellegzetesen klasszicizáló jellegű: „Jól ismert dolog, hogy a zeneszerző túlságosan messzire is elmehet a hatásos meglepetés alkalmazásában; ám a zene akkor szenzációkereséssé, hatásvadászattá válik. Az ilyen excessusok azonban nem szüntetik meg az alapjelenséget: az anticipáció és a valóságos tovahaladás különválásában megmutatkozó játék konstitutív jellegű a kompozitorikus egység és ama Egész zenei struktúrájára nézve, amely a mozzanatszerű egyediségek felhangzásában eldöntő módon jelenik meg.”⁵³ Az integer műformának ez a ritkamód karakteres elméleti igazolása és védelme egy ponton mégiscsak tehetetlen: nem tudja elméletileg megragadni azokat

⁵³ N. Hartmann: *Ästhetik*. Berlin, 1953. S. 119.

a társadalmi-történeti tartalmakat, amelyek az ilyen formai zártságot a polgári korszak hajnalán létrehozták, majd a polgári fejlődés egy későbbi pontján belsőleg problematikussá tették; a háttér-réteg elemzéséből hiányzik a zárt művet felbontó és újra regeneráló világtörténelmi erők formakonstituáló tevékenységének filozófiai-esztétikai analízise, egyszerűen a végiggondolt esztétikai történetiség.

Ezzel együtt csaknem az egész modern művészeti fejlődés problematikájának is ki kellett szorulnia a hartmann-i hermeneutika látóköréből. Hartmann az esztétikumot teljes tudatossággal redukálja a szépre, s a Hegelnél ismert séma szerint a negatív esztétikai minőségeket – így a rútat is – csak mint a szépség alárendelt mozzanatait hajlandó figyelembe venni. A szépséget mindenesetre a fenti struktúraelemzés szellemében végső soron az életigazsággal, mindkettőt pedig az esztétikai értékkel, a mű végső esztétikai szubsztanciájával azonosítja. A klasszikus polgári realizmus hovatovább kivételnek számító, szubjektíve becsületes és tiszteletreméltó védelme ez a modern polgári művészet áradatában, mely a „világjamborságot” mímelő giccs és a „világszorongást” objektiváló avantgarde végletei között hanyódik. Ám ebben is csak védekezés: elszigetelt kísérlet a devalválódott értékek újra-felértékelésére.

A 20. századi esztétikai hermeneutika terepét nem a hartmann-i „új ontológia”, hanem az a „fundamentálonológia” uralja, melyet a husserli fenomenológia módszertani tojáshejából előbújt egzisztencializmus teremtett meg és tett – kiváltképp az irodalomtudományban – irányadó irracionalista művészetfilozófiává. Nem lehet itt feladatunk amaz ominózus világnézeti hatás általános jellemzése, melyet az egzisztencializmus filozófiája az irodalomra gyakorolt: itt is csupán az esztétikai tudat formaváltásainak történeti rajzára korlátozódunk. Ebben az összefüggésben mindenekelőtt a jellegzetes hermeneutikai pozícióra kell utalnunk. Az egzisztencializmus fenomenológiai „lényegnézése” esztétikai szempontból is recipiálja a korai romantikától Diltheyig ívelő irracionalista életfilozófiai vonalat, s ezért kijelenti: minden mű sajátos *sifre*, sajátos jelbeszéd, mégpedig az emberi lét transzcendens ősadottságának sifréje. Jaspers félreérthetetlenül fogalmazott: „... a művészet a gondolkodás számára olyan szemet jelent, mellyel a transzcendenciára tekint”.⁵⁴ Ez a szem természetesen a kevesek tulajdona; a német egzisztenciálfilozófia természetesen hű

⁵⁴ K. Jaspers: *Kunst als Sprache aus dem Lesen der Chiffreschrift*. In: *Az egzisztencializmus*. Budapest, 1965. 134. old.

a romantikáig visszanyúló irracionalista tradíciókhoz, s nem hagy kétséget afelől, hogy a transzcendencia dimenziójában ábrázolt emberi egzisztencia nem akárki előtt világosodik meg. Autentikus mű és autentikus befogadás eszerint a legélesebben elválík a nem-autentikustól.

Ismét elemi példára hivatkozunk. Heidegger a műalkotás eredetéről írva többek között van Gogh *Parasztcipők* című ismert festményét elemzi. A német gondolkodó, aki Adorno szellemes megállapítása szerint mindig a „tulajdonképpeniség” titokzatoskodó zsargonját beszéli, nagyon is meggyőző megállapítással kezdi hermeneutikai elemzését; való igaz, hogy „a lábbeli kitaposott belsejének sötét nyílásából a munkásléptek fáradsága mered elénk,” hogy ezek a cipők *beszélnek*, mint a latin mondás szerint a kövek, mert áthatja őket „a panasztalan szorongás a biztos kenyérért, az újra átvészelt ínség szóttan öröme, a szülés érkezten érzett remegés és a halál fenyegetésétől kelt reszketés”.⁵⁵ Ám az a tragédia, amelyet ily módon Heidegger szerint van Gogh művéből kiolvashatunk, az emberi lét kozmikus méretű tragédiája, maga a feloldhatatlanul tragikus egzisztencia. A kép kiváltotta szorongás – mint már Worringernél – világszorongás. Autentikus értelmezése előfeltételezi, hogy a legélesebb ontológiai különbséget tegyük a mindennapok embere és a halál távlatában élő, a Semmivel szembenező magányos egyén között. A szituáció, mely e különbségtételre kötelez, Heidegger nemegyszer szuggesztív leírása szerint az elidegenedés és a negativitás túlerejére utal: a „holmi”, az „akárki” koráról, a „fecsegés”, a „kétértelműség”, a „romlás” idejéről van szó. De ismétcsak minden történelmi konkretizálás nélkül. A jelenkori ember „otthontalansága” valóban transzcendens végzet: a parasztcipők van Goghnál Heidegger értelmezésében erről beszélnek. Így értendő a végkövetkeztetés is: „A művészet művében a létező igazsága állítatott működésbe.”⁵⁶

A hermeneutika a heideggeri művészetértelmezésben teljeseedik be és ér véget: a művészetről, melynek esztétikai lényegéhez tartozik a maga immanenciájában és történetiségében megjelenített emberkép, most kiderül, hogy „autentikus” lényege éppenséggel a transzcendenciájában megragadott egzisztencia, vagyis a legteljesebb ellentéte annak, amit az esztétika Arisztoteléstől Hegelig esztétikumnak

⁵⁵ M. Heidegger: *Der Ursprung des Kunstwerkes*. In: *Az egzisztencializmus*. 179–180. old.

⁵⁶ Uo. 182. old.

tartott. Jellemző tény, hogy Heidegger az esztétikai tudomány pusztá létét is a modern inautenticitás rovására írja, csakúgy, mint a műélvezést, amely szerinte logikus szükségszerűséggel vezet el a művészet Hegel által megjósolt halálához. Ezzel egy csapásra hatályon kívül helyezi az egész esztétikai kategóriarendszert. Az egyetlen elem, melyet ez a radikális átértékelés még hajlandó tolerálni, az egzisztencialista hermeneutika egyedüli analitikus forrása: a költő nyelv. Természetesen nem mint a költői kifejezés közege vagy anyaga, nem mint a kulturális kommunikáció eszköze – a költői nyelv efféle vulgáris-inautentikus felfogásáról Heideggernek csak megvető szavai vannak. A nyelv nála semmit sem közvetít, de mindent „alapít”, „nem rendelkezésre álló szerszám, hanem az emberi lét legmagasabb lehetősége felett rendelkező esemény”.⁵⁷ Ezért a költészet sem más, mint „a lét szószerű alapítása”.⁵⁸ Semmi kétség: van ennek a költészet-felfogásnak valami komor pátosza; a költészet Heidegger által javallt „komolyan vétele” voltaképpen az autentikus létezés megvalósításának paradigmájából következnek. A fundamentálonológia azonban, amely ennek az egzisztenciális komolyságnak a fundamentumául kellene hogy szolgáljon, eleve mint üres látszatot leplezi le az autenticitás esztétikai pretenzióit. A 20. századi életfilozófia meg-alapítója, Dilthey már tisztában volt azzal, hogy az a hermeneutikai értelmezés, mely csupán az intuitíve megértetten belül mozog, végső soron *circulus vitiosus*ba torkollik: a megértő csak önmagát értheti meg. Heidegger gondolati zsonglőrködése a költői nyelvvel és magával a költészettel talán a legszemléletesebb bizonyítéka annak, hogy e hermeneutikai kör hamis kör: a művészet értelmezőjét önmagához, a történelmi viharból legalább a privát egzisztenciát kimenteni akaró polgári individuumhoz vezeti vissza. Az életfilozófiai esztétika „magvaságából” így bújik elő a megvetett ódivatú pozitivizmus.

■ ÚJ POZITIVIZMUS ÉS ÚJ NEGATIVIZMUS

A modern esztétikai hermeneutika fővonalának iménti áttekintése nemcsak vázlatos, hanem hézagos is. Nem tértünk ki az újkantianizmusból kinövő Ernst Cassirer elméletére a művészetről mint világot

⁵⁷ M. Heidegger: *Hölderlin und das Wesen der Dichtung*. In: *Az egzisztencializmus*. 193. old.

⁵⁸ Uo. 198. old.

konstituáló szimbolikus formáról, és hiányzik az amerikai Warburg Intézet ehhez kapcsolódó esztétikai jelentéstudományának tárgyalása is; nem foglalkoztunk az irodalomelmélet Heidegger kezdeményeit folytató ún. zürichi iskolájával és azzal a filozófiai-esztétikai antropológiával sem, amelynek figyelme Arnold Gehlen munkássága révén kiterjed a jelenkori ipari társadalmak művészetének hermeneutikai értelmezésére is. Emellett a kép mégoly viszonylagos teljességéhez is hozzátartoznék a modern lélektani művészetelmélet irányzatainak áttekintése, s mindenekelőtt a 19. századi kísérleti esztétika korábban ismeretett atomisztikus szemléletét alkotóan bíráló alaklélektané, mely szerint a mű mint esztétikai alak a maga hatásában mindig több, mint alkotóelemeinek mechanikus összege; és a mélylélektané, mely esztétikailag is hasznosítani kívánja a tudatalatti kategóriáját (akár úgy, hogy a művészetet Freud ismert koncepciója szerint a tudatalattiban elfojtott vágyak kielégülésének-kiélésének tekinti, akár úgy, hogy a Jung-féle analitikai pszichológia szellemében a művészet által rögzített archetípusok, a „kollektív tudattalant” objektíváló ősképek elemzésére specializálja magát). Ami e mégoly divergensnek tűnő interpretációs irányzatokban közös, az a fentebb vázolt hermeneutikai törekvés, hogy túljussanak a 19. század sokszorosan diszkreditálódott pozitívizmusán. Ezért keresik a mű világnézeti magvát, azt a mélyebb jelentést, amely esztétikai komolyságot adhatna a műélvezet tárgyának. Ezért határolják el magukat a megvetett naturalizmustól, a köznapiság látzatok és a felszín reprodukálásának elméletétől és gyakorlatától, vállalva a szimbolizmussal bevezetett izmusok elméleti védelmét is (itt, mint láttuk, Croce és Hartmann szabályt erősítő kivétel). Antipozitivisták szándék ölt testet abban a módban is, ahogyan a jelenkort és kultúráját vizsgálják: a kritikai intencióban. Ám éppen az utóbbi társadalomkritikai elem bizonyul mindegyik hermeneutikai irányzatban csalásnak vagy öncsalásnak. És a fennálló polgári világ közvetett apológiája – láthattuk – esztétikailag is újjászüli a pozitívizmust.

A 20. század polgári gondolkodása azonban nemcsak indirekt úton reprodukálja az esztétikai elmélet helyesen diagnosztizált kórokozóját, hanem önálló, nagy hatású irányzatok formájában is. Semmi kétség: a jelenkori művészetértelmezésben a pozitívizmus már sokkal több, mint titkon visszajáró kísértet. Vitathatatlan realitása van, tekintélye, iskolái és meglepő vonzóereje: mintha örökifjúként támadt volna fel sírjából. A strukturalizmus, a művészetszemiotika körüli vitákban pro és kontra a pozitívizmus reneszánszát emlegetik, nemegyszer éppen

arra hivatkozva, hogy szükségszerű visszahatásról van szó: a hermeneutikai önkény tudományos korrekciójáról. Mintha a józanság és az objektivitás akarna megálljt parancsolni a szubjektivisztikus interpretációk boszorkánytáncának. A program mindenesetre szenvedélyesen ellenzéki: visszautasítja a spekulációt; vele együtt természetesen – a régi pozitivista toposz szellemében – az objektum-szubjektum-viszony ontológiai és ismeretelméleti viszonyából kiinduló, „felülről jövő”, „hagyományos” filozófiai esztétikát is. Egyetlen kiragadott példa is megvilágíthatja, miről van szó. Max Bense értelmezésében az esztétika igazi tárgya az „esztétikai állapot”, amely természeti tárgyakon, műalkotásokon vagy *design*-nak nevezett ipari-formatervezett modelleken egyként megfigyelhető; az esztétika ezt az állapotot elemzi, mégpedig szigorúan természettudományos-matematikai módszerekkel. „Ez az esztétika természetesen nem nevezhető filozófiai esztétikának. Metafizikai reflexiók lényegében idegenek tőle. Túlnyomórészt matematikai és technológiai szempontok szerint vizsgálódik. Ezért szokás nemcsak »matematikai«, hanem »technikai« esztétikáról is beszélni. Megfelelőbb lenne a »tudományos esztétika« megjelölés, hogy kimondjuk: az elméletképzést itt korrigálhatja a kísérlet és a tapasztalat . . . Így ez az esztétika mint *objektív* és *materiális* esztétika van elgondolva. Elsődlegesen teljességgel az objektum érdekli; a fogyasztót, szemlélőt, vásárlót, kritikust stb. illetően visszalép a vizsgálattól. Nem »tetszés-esztétikáról«, hanem »konstatálás-esztétikáról« van szó, mely az »esztétikai állapotokat«, »repertoárjukat« és »hordozóikat« »objektíven«, »anyagilag« és »egzakt módon«, egy általános racionális empirikus elmélet absztrakt nyelvén írja le. Ebben a tekintetben megfelelő lenne az *absztrakt* esztétika megjelölés is.”⁵⁹ Bense ehhez még magabiztosan hozzáteszi, hogy csak egy ilyen esztétikai koncepció tudja leküzdeni a műkritikában eluralkodott spekulatív fecsegést, egyáltalán az irracionalizmust.

Amit itt egy német teoretikus a hatvanas évek végén a gyökeres újatkezdés öntudatával deklarál, az az angolszász országokban már régésrég meghonosodott, sőt megcsontosodott elméleti tradíció. Nemcsak abban az értelemben, hogy a 19. századi pozitívizmus náluk egyetlen pillanatra sem engedte, hogy eltemessék – végtére is az irracionalista áradat még Németországban sem tudta előnteni a kísérleti esztétika

⁵⁹ M. Bense: *Einführung in die informationstheoretische Ästhetik*. Hamburg, 1969. S. 7–8.

vagy a faktologikus szakkutatás minden akadémiai szigetét. A dolog lényegét tekintve az Egyesült Államok és Anglia 20. századi esztétikájában a Bense-féle program már a század legelső éveiben megfogalmazódott, s nyomában önálló iskolák egész sora jött létre.

E sorban megkülönböztetett figyelmet érdemel az úttörés feladataira vállalkozó amerikai pragmatizmus. Alapjául még a gazdasági fellendülés polgári-optimista ideológiája szolgált; nem minden ok nélkül nevezik az üzletemberek filozófiájának. Ahhoz persze már jó adag manipulációra volt szükség, hogy elhitessék: a direkt hasznossággal, a rentabilitással azonosított igazság pragmatikus elmélete az egész modern amerikai társadalom jellegzetes világnézete, az utca emberéé csak úgy, mint a tőkéseké. Ilyen illúziókat recesszió és válság idején természetesen még a legfejlettebb kapitalista rendben sem lehetne életben tartani; a pragmatizmus világnézetének igazi termőtalaja éppen ezért a gazdasági ciklusok felfelé ívelő szakasza, a fellendülés, a visszanyert stabilitás látszata. Ez a látszat természetesen szerfelett csalóka – a pragmatizmus az imperializmus és a proletárforradalmak válságokkal teli korában már csak mímelni tudja a kapitalista „hőskor”, a nagy pionírok optimizmusát. Kiváltképp az első világháború utáni évek erősítették fel a katasztrófahangulatot, amely a külvilág objektív realitását tagadó, ugyanakkor a vallással mint a „pragmatikus hit” egyik formájával egyezkedő iskolaalapítók gondolatvilágának mélyén megbújt. Ez magyarázza a pragmatizmus művészetfelfogásának kétarcúságát. Már az is figyelemreméltó, hogy a burzsoá rentabilitási elv filozófiává felfújta világnézete, mely kezdetben éppenséggel amuzosz-voltával, banauzikus érzéketlenségével kérkedett, végül mégiscsak kialakított egy esztétikai koncepciót, mégpedig azzal a „demokratikus” igénnyel, hogy elméletileg általánosítsa az átlagember ízlését. Ha ennek az igénynek a megvalósulását tesszük mérlegre, a pragmatista esztétika látszólag nem több és nem kevesebb, mint aprópénzre váltása a klaszszikus polgári humanizmus nagy eszméinek. Ám a pénzváltásnál – és ehhez nem is kell pragmatistának lenni – nem árt némi figyelem: valódi értékekért könnyen kaphat a gyanútlan ügyfél hamis pénzt. Végére ilyesfajta csalás történt már Jamesnél, amikor az igazságot magát is a puszta *cash*, a készpénzfizetés lényegi jegyével definiálta. Theodor Parker, az irányzat névadója lényegében ugyanilyen szellemben fogalmazta meg a századforduló „átlag amerikai” művészetfilozófiáját: „Nem sokat törődök a szépművészetekkel, melyek azt kívánják,

hogy házakba dugjuk alkotásaikat. Korántsem érdekelnek úgy, mint a nem-szép művészetek, amelyek felruháznak, hajlékot adnak, kényelmessé teszik az életet. Inkább lennék Franklin, mint Michelangelo . . . jobban örülnék annak, ha olyan fiam lenne, aki a hasznosságot szervezi, semhogy Rubens-méretű nagy festő legyen és csak utánozza a szépséget. Röviden szólva: a marhavásár nekem többet mond, mint egy képtárlat.”⁶⁰

Az irodalom történése gyorsan végezhetne az ilyen naivan őszinte vallomással: kézenfekvő, hogy a marhakereskedő klasszikusan nyers pionír-öntudata jutott itt szóhoz. Az esztétika története mégsem írhatja le minden további nélkül Theodor Parker alapelvét. Ha az egyes szám első személyből többes számba teszik át e nyilatkozatot, máris előttünk áll a manipulált tömegtársadalom jellegzetes esztétikai befogása. A demokratikus allűrök most sem hiányoznak: John Dewey 1934-ben megjelent *Art as Experience* c. könyvében elvileg Parker szellemében hangsúlyozza, hogy a művészi és az átlagemberi tapasztalat között nincs semmiféle átléphetetlen válaszvonal, mint ahogyan a művészet maga sem a kiváltságosaké, nem üres dísz és nem pusztá luxuscikk. Ebből a pragmatista logika szerint az következik, hogy a művészetben belüli és rajta kívül fekvő esztétikum között nincs merev határ. A köznapok átlagembere számára az esztétikum minden típusa elvileg ugyanazzal az eszköz-értékkel rendelkezik: a beteljesülés kellemes közérzetét kelti, élvezetet és kielégülést okoz. Ez lenne az a pluralizmus, amelyet a pragmatizmus megalapítói a hasznossággal azonosított igazság instrumentalista természetéről megállapítottak, s amely az esztétikában különlegesen fontos alapelvvé lépett elő. „Magasművészet” és szórakoztatóipar, építészet és ipari formatervezés az esztétikum így felfogott pluralisztikus lényegéből következően különül el egymástól; ám funkciójuk ugyanaz: a beteljesülés örömeivel szolgálnak, s így előmozdítják az egyén sikeres alkalmazkodását környezetéhez. Ez a környezet persze már régóta nem valami harmonikus közösség; Dewey 1934-ben rendelkezett bizonyos tapasztalattal arról, hogy miként alakul a modern ipari társadalomban egyén és közösség viszonya. Éppen ezért a pluralizált esztétikum funkciója aligha lehet más, mint jellegzetesen instrumentum-értékű vigaszfunkció: az egyén mint az esztétikum befogadója mintegy esztétikai kárpótlást kap azért,

⁶⁰ Idézi L. Marcuse: *Amerikanisches Philosophieren*. Hamburg, 1959. S. 13.

amit az egyre inkább mechanizálódó életviszonyok megtagadnak tőle. Ezzel a rezignált végkövetkeztetéssel zárul az az esztétika, melyet az „utca emberének” demokratikus művészetfelfogásaként reklámoztak. A pozitivista gondolatépítmény persze a 19. századi úttörőknél sem volt olyan stabil, mint amilyennek látszott; a 20. század nagy megrázkódtatásai után mindenesetre Deweynél az élet és a művészet pozitivista értelmezésének már irracionalista szakadéka is feltárulnak.

Esztétikai hedonizmus és esztétikai pluralizmus: e két ominózus fogalom körül kristályosodott ki a pragmatista művészetfelfogás. Ha James a vallásról és az idealizmusról elismeri, hogy van instrumentumértékük, hogy hasznosak, hiszen „morális vakációt” biztosítanak híveiknek,⁶¹ akkor ugyanezt Dewey is elmondhatná a pluralizált esztétikum vigaszfunkciójáról. A pragmatizmusnak mindenesetre sikerült hatályon kívül helyezni a klasszikus humanizmus valamennyi lényeges esztétikai kategóriáját: a művészet igazságtartalmának elvét csakúgy, mint a katartikus hatékonyság koncepcióját. Ezzel megteremtette a legáltalánosabb módszertani alapot ama pozitivizmus újjáélesztéséhez, melyet – láthattuk – Max Bense mint az objektív és tudományos esztétika napirenden levő frontáttörését ünnepel. Az az „információelméleti” vagy „szemiotikai” esztétikumértelmezés, melyet Bense propagál, mindenesetre messzemenően a Dewey-féle instrumentalizmus és pluralizmus elvi alapvetését követi. Itt is, ott is az ún. ipari társadalom alattvalóinak elsőrangú narkotikumáról, a manipulációs célokból egyneműsített esztétikumról van szó; Bense információelméleti zsargonja ebben a tekintetben nem tudja elködösíteni a pragmatista premisszákat: „Sokat beszélnek a környezet fokozódó esztétizálódásáról. Ez technikai civilizációnk fokozódó művi jellegének következménye; az artificiális felülkerekedett a természetin. A világ technikai jellegéhez hozzátartozik a technikai jelleg esztétikája. Nemcsak környezetünk technikai »funkciója«, hanem esztétikai »állapota« is programozás tárgya; mert ezek az urbanizált társadalom kommunikációs sémáinak tényezői. Ezért a világ fokozódó esztétizálása egybekapcsolódik a világ szemiotizálásával, méghozzá a szó tágabb értelmében: e szemiotizálás során az »objektumok« fizikai és technikai jelzései a »tudat« szabályozható és reflektálható jelrendszerébe transzponálódnak, amire szükségünk van, hogy a világviszonyokat értelmesen átala-

⁶¹ Idézi Lukács György: *Az ész trónfosztása*. 18. old.

kítsuk.”⁶² A manipulált későpolgári rendnek természetesen egyetlen szava sem lehet az ilyenfajta átalakítás ellen; a környezet egyetemes esztétizálása és „szemiotizálása”, melyet itt a modern technika jótéteményének tekintenek, jótékony homályba burkolja azt a tényt, hogy azok, akiknek érdekük a fennálló társadalmi viszonyok konzerválására irányuló technikai fejlődéshez fűződik, autonóm fétisromboló erejét és humanizálóan katartikus hatását megőrző művészetre nem tartanak igényt.

Az esztétika történetében aligha találunk a pragmatizmusnál laposabb és koncepciótlanabb koncepciót; a művészeti autonómia és a katartikus hatás aprópénzre váltásának és elkótyavetyélésének művelete azonban kicsinyességében és közönségességében is hérosztratoszi tettek bizonyult: iskolát teremtett, melyben finomabb szellemek is tanulhattak egyet s mást – nemcsak a marhakereskedelem ideológusai. Az első világháború utáni évek angol és amerikai esztétikájában a jel-elmélet kidolgozása volt a legnagyobb esemény; Ogden és Richards szemantikai alapvetése (*The Meaning of Meaning*, 1923), majd Richards irodalomelméleti főműve (*Principles of Literary Criticism*, 1924) a modern polgári esztétika legnagyobb karriert befutott standard-műveivé lettek. Itt már nem esik szó az utca emberének ízléséről. Richards műalkotáselmélete szerint a mű a fantázia különleges terméke, a művészetben hatékony fantázia pedig abban nyilvánul meg, hogy „az összefüggéstelen impulzusok zűrzavarát egyetlen rendezett érzelmi reakcióvá oldja fel”.⁶³ A legtisztább példája ennek az érzelmi reakciónak Richards szerint a tragédia kiváltotta katarzis; itt érhető leginkább tetten az a mágikus átlényegülés, melyet Richards Coleridge nyomán a művészet legfőbb titkának tart: „az ellentétes vagy össze nem illő minőségek egyensúlya vagy kibékülése”.⁶⁴ Ez a némiképp szabadon értelmezett katarzis azonban különös fogalom; Arisztotelészhez éppoly kevés köze van, mint Coleridge-hez. Richards interpretációjában – ha a romantikus illúziók színes rongyaitól eltekintünk – nem egyéb, mint „a felszabadulás és megpihenés érzete a nyomasztó feszültség közepette”, egyfajta feloldódás öröme; s ez „az öröm, amely . . . leglényege a tragikus élménynek, nem annak a jele,

⁶² M. Bense: *Einführung in die informationstheoretische Ästhetik*. S. 136–137.

⁶³ I. A. Richards: *Principles of Literary Criticism*. In: *Strukturalizmus*. I. köt. Budapest, é. n. 86–87. old.

⁶⁴ Uo. 84. old.

hogy »minden rendben van a világban«, vagy »valahol, valamilyen formában van igazságtétel«, hanem annak, hogy minden rendben van itt és most az idegrendszerben”.⁶⁵ A műalkotás dinamikus egyensúly-volta itt már olyan premissza becsúsztatását előfeltételezi, amelyet a félelem és részvét dialektikáján alapuló klasszikus katarzis-koncepció nem ismert s nem ismerhetett: az etikai megrázkódtatás elemének kategorikus tagadását. „Ez a befogadóképességénél (inkluzivitásánál), nem pedig kizáró erejénél (exkluzivitásánál) fogva tartós és nyugodt egyensúly nem a tragédia kizárólagos sajátossága. Általában jellemző a legértékesebb művészi élményekre. Egy szőnyeg, edény vagy gesztus éppolyan félreismerhetetlenül létrehozhatja, mint a Parthenon; egy epigramma éppúgy lehet a forrása, mint egy szonáta. Nem szabad azonban engednünk a kísértésnek, hogy okát a tárgyban magában meglevő ellentétes jellegzetességekre bontsuk. Az efféle elemzés általában véve nem lehetséges. Az egyensúly nem az ingerkeltő tárgy struktúrájában, hanem az emberi válaszban van.”⁶⁶

Coleridge mögül itt már előtérbe lépett a pragmatizmus védangyala. A pluralizált esztétikum vigaszfunkciója tekintetében Richards és Dewey között teljes az egyetértés.

Ám a pragmatizmus által bevezetett új típusú pozitivizmus sem egyenes vonalon fejlődik tovább; története még az angolszász országokban is számos vargabetűt ír le. Ilyen kitérésnek tűnik az az Új Kritikának nevezett interpretációs irányzat, amely a századelőig visszanyúló előzmények után a harmincas években vált az amerikai és az angol irodalomesztétika különösen nagy hatású, mindmáig tekintélyes iskolájává. Kialakulásának egész története nem nélkülöz bizonyos társadalomkritikai motívumokat, s ez máris megkülönbözteti a pragmatizmusra jellemző direkt apologetikától. Ha Parker, a pragmatizmus névadója többre becsüli a marhavásárt, mint a képtárlatot, ha Dewey a köznapi élet és a művészeti esztétikum közötti válaszfalak ledöntéséről ábrándozik, akkor az újkritikusok a romantikus antikapitalizmus pátozával utasítják el az ipari társadalom efféle vulgáris dicsőítését. Ők már tudják, hogy a technikai-civilizatorikus fejlődés a környezet egyetemes esztétizálása helyett az egyre egyetemesebb elrútolás világát teremtetten meg – azt, amit egyik közvetlen előfutárunk és költői példaképünk, T. S. Eliot híres költeménye címében *The*

⁶⁵ Uo. 87–88. old.

⁶⁶ Uo. 89. old.

*Waste Land*nek, *Átokföldjének* nevezett. Az *escape* magatartása ez, a modern világból való menekülésé, elvileg ugyanaz az evázió, mely a francia szimbolisták költészetfelfogását kialakította. Ezzel függ össze az amerikai Új Kritikában különösen erőteljes antipozitivistai hajlandóság a tudomány, egyáltalán a racionális gondolkodás denunciálására. A költészet ebben az összefüggésben a világgal szembeni emberi magatartás egyetlen hiteles formája lesz: semmivel nem pótolható, mert egyedül igaz megismerés. Ebből a kétségbeesett, az irracionalizmus érveit is mozgósító kultúrkritikából sarjadt a műalkotásnak az Új Kritikára jellemző újszerű interpretáció-módja. A művet autonóm alakzatnak tekintik – autonómnak abban az értelemben, ahogyan a kortárs fenomenológia is eidetikus redukciót követelt a műalkotás esztétikai lényegének adekvát megértése érdekében, feltételezve, hogy a mű monadologikus zártsága abszolút és végleges. Ám a teljességgel önmagára utalt, kizárólag önmagát jelentő autonóm alkotás elemzésében az újkritikusok nem a rétegeltség fenomenológiai elvéből indulnak ki, hanem a költői nyelv vizsgálatából. Innen a nyelvi analízis, a szövegelemző módszer újkritikai kultusza. Ami Crocénél vagy Heideggernél még csak az esztétikai horizont szélén jelentkezett, az most egyszerre fődologgá válik. A kritika, egyáltalán az esztétika főfeladata, hogy a műalkotásnak azt az alapvető „adottságát” tegye analitikus mikroszkóp alá, melyet a vizsgálat objektívnak tekinthet, s ez egyes-egyedül a nyelvi forma.

Az antipozitivistai-társadalomkritikai hangolású Új Kritikának a nyelvi analízis a legnagyobb büszkesége – egyszersmind a legneuralgikusabb pontja. Első pillantásra is világos, hogy a szövegelemzésre koncentráló művészetértelmezés a legszorosabb összefüggésben van századunk egyik legjellegzetesebb neopozitivistai irányzatával, az analitikus filozófiával. Itt is, ott is a gondolkodás „tradicionális” irányultságát akarják megváltoztatni: a filozófiai megismerésnek az objektív valóság ontológiai elsőbbségét felismerő, az objektivitás szerkezetét kutató szemét akarják bekötni. Az új jelszó: filozófia és esztétika egyként a nyelv és ne a valóság elemzésének organonja legyen. Ez a jellegzetesen neopozitivistai alapállás már a műalkotás autonómiájának újkritikai értelmezésében is megfigyelhető: rövid úton spekulatív hozzátétnek, heteronóm idegentestnek minősül minden, ami nem nyelvi kontextusban megjelenő nyelvi anyag. Itt a fenomenológiai rétegeltség elve tovább zsugorodik: a műközpontúság már gyakorlatilag egyértelmű a nyelvi struktúrára való legszigorúbb redukcióval.

Az Új Kritika ily módon akarva-akaratlan belevetette magát a neopozitivisták irányzatoknak az alapvető világnézeti kérdéseket illetően konvergáló folyamába. Közvetlen azonosulásról persze nincs és nem is lehet szó: az újkritikusok eleve a *költői* nyelvet tekintik a mű alapadottságának, s ezért nem vállalhatnak teljes eszmei szolidaritást sem a tudományos nyelv logikai analízisére specializált logikai pozitivizmussal, sem a köznyelvből kiinduló analitikus irányzatokkal. Az alapállás kultúrkritikai energiája – úgy látszik – nem veszett el teljesen: a nyelvi alakzatnak felfogott mű csak akkor lehet valóban autonóm, ha nyelvét gyökeresen megkülönböztetik a tudományos kijelentések és a köznap nyelv tények szféráitól. Ebben a tekintetben el nem hanyagolható különbség van egyfelől a pragmatista Peirce által megalapozott és a logikai pozitivisták Morris által kidolgozott szemiotika (általános jel-tudomány), másfelől a költői mű nyelvi jelrendszerének újkritikai felfogása között. Ha a Morris-féle szemiotika az esztétikai jelet mint nem egyértelműen azonosítható jelentésű ikonikus jelet elhatárolja a tudomány verifikálható állításaitól, akkor A. Tate az egész Új Kritika reprezentatív képviselőjeként hangsúlyozza, hogy a költői nyelv éppen e többértelműsége révén teremt olyan autonóm értékű műveket, melyek a logikai vagy a köznyelvi analízissel egyszerűen megközelíthetetlenek. Más szóval: a költői nyelv jelei nem az információelmélet szellemében felfogott jelek, melyeknek fogalmilag artikulált jelentésük, a köznap beszéd szavaihoz hasonlatos információértékük van. A tömegtársadalom elleni oppozíció ily módon a költemény parafrázisra lehetőséget nem adó rejtélyes sokértelműségének tételévé szublimálódik. J. C. Ransom ebben a szellemben határolja el a mű „struktúráját” és „textúráját”, prózában referálható „gondolatmenetét” és az esztétikai értékképzés egyedüli forrásának tartott kommunikálhatatlan költői-nyelvi alakzat jellegét; A. Tate ugyanezt a kettősséget fogalmazza újra az extenzió és intenzió elvi megkülönböztetésével. Lehetetlen itt nem érezni a Mallarmé-féle poétika felújításának irányvonalát; nem véletlen, hogy a költemény szövegelemzésének újkritikai módszere eleve az allegorikus költészeti hagyományt favorizálja, melynek vonala az angol barokk lírától a romantikus költészeten át a francia szimbolizmusig és a 20. század ún. metafizikus költészetéig ível.

Kérdés mármost: mire képesíti ez a kultúrkritikai energia az Új Kritika esztétikai elméletét? A műalkotás elvont-általános és ezért szükségképpen kiüresedett autonómiája – mint láttuk – valóban pate-

tikus védelemben részesül; ám ez a feltehetőleg jószándékú védelem a döntő esztétikai-világnézeti kérdésekben mintha semmire sem kötelezne: az értékelésről eleve lemondó, steril stíluselemzésnek éppúgy utat nyithat, mint filozófiailag tudatos értékválasztásnak. Az Új Kritika története viszont azt bizonyítja, hogy az autonómia kategóriájának átinterpretálása végső soron nagyon is egyértelmű értékrendet involvál. Paradox értékrendet: csúcán az az absztrakt művészet áll, amely programszerű tudatossággal „elvonatkoztat” a *valóságos* emberi autonómia, a nembeliség tartalmaitól, s a tartalom-forma-összefüggést hatályon kívül helyezve a természetileg adott anyag valamilyen organizációjára specializálja magát. Ransom nem ok nélkül foglalt állást az így értelmezett absztrakcionizmus műtermékei mellett: „Önmaguk anyagában léteznek, s ezen kívül nem sejtetnek semmiféle más különleges anyagot; szín-, fény-, kőstruktúrák – a legegyszerűbb anyagokból állanak. Éppen ezért nem is lehetnek semmiféle érték szimbólumai, hacsak nem magáé a struktúráé vagy szerkezeté.”⁶⁷

Az Új Kritika ezért nem rokonszenvez a Dewey-típusú esztétikai pluralizmussal: az értékek káoszában értékelni akar, a különmemű értékek között választani, és legjobb meggyőződése szerint az autonóm esztétikumot választja. Az az autonómia azonban, amelyre esküszik, már valójában csak árnyéka önmagának, ha éppen nem karikatúrája. Elméleti megoldásai ezért a későpolgári gondolkodás ismert dezintegrációjának keretei között maradnak. A végeredmény itt is egy olyan művészetértelmezés, melynek alfája és omegája az antirealista tendenciák igazolása.

Természetesen nem egyszerűen a szövegelemzés, nem a mű nyelvi anyagának analízise az oka annak, hogy az Új Kritikában új életre galvanizálódik a megvetett pozitivizmus; végtére nincs olyan esztétikai igényű műalkotás-interpretáció, amely lemondhatna az esztétikum anyagszerű megvalósításának komolyan vételéről, mélyreható elemzéséről. Az újkritikai törekvésekben éppen ez lenne a racionális mag, a módszertani szempontból kritikailag hasznosítható elem. Ha például a dráma és a regény interpretációjában hangsúlyozzák, hogy a szöveg pusztán időbeli „lefolyása” mögött az előre- és visszautalások bonyolult hálózata rejlik, s az ilyen illúziórendszer visszatérő nyelvi-képzeti modelleket, mintegy térszerű, egyfajta síkban elhelyezhető

⁶⁷ J. C. Ransom: *Criticism as Pure Speculation*. Idézi R. Weimann: *Az „Új Kritika”*. Budapest, 1965. 116. old.

„mintákat” (pattern) előfeltételez, akkor a nyelvi elemzés itt éppen-séggel a műszerkezet műfajilag sajátos felépítésére figyelmeztet: az „időbeli” művészetekben is számolni kell egyfajta kvázi térbeliséggel. Az Új Kritika azonban nem ebben az irányban kutatja a műfajilag sajátost. Amit W. Knight a dráma, J. Frank a regény interpretációjának elméletében mint térbeli megközelítést követel, az a költői képeknek, motívumoknak, nyelvi-képzleti patternöknek kifejezetten statikus, a drámai és az epikai cselekményfolyamat ellenében ható, magát a cselekményességet állóképek sorozatává változtató felfogását eredményezi: a kvázitér egyeduralkodó és statikus térré terebélyesedik. Most már nem a mű részeinek összehasonlító „olvasása” a cél, hanem egy olyan befogadói magatartás, amely Shakespeare-drámákat és klasszikus realista regényeket egyként a modern műfajbomlás szemüvegén át néz és olvas: negligálva az emberi tettek és szenvedélyek időbeliségét. A világnézetileg teljességgel ártatlan szövegelemzés így hajlik át a pozitivista filozófiai és esztétikai premisszáik igazolásába. R. Weimann joggal állapítja meg, hogy Joyce *Ulysses*-ének struktúráját általánosítva Frank eljut „az időtlenség posztulátumához, az időtlenség posztulátumától pedig annak az alogikus struktúrának az igenléséhez, amelyben eltűnik az összetartozás egymásutánja, mégpedig olyan jelenséggé, amely nem hiányosságnak, hanem erénynek számít”.⁶⁸

Leplezetlen nyíltsággal lép előtérbe az Új Kritikában lappangó neopozitivistai tendencia azokban az újabb törekvésekben, amelyek strukturalizmusnak nevezik magukat. Ezúttal is gyűjtőfogalomról van szó, amely nemegyszer igen sokfelé ágazó elméleti próbálkozásokat fog össze; még a szorosabban esztétikai strukturalizmuson belül is különbséget lehet tenni kutatási tematikus irány, világnézeti tudatosság és módszertani végiggondoltság tekintetében. Mégsem csupán a mesterként közös nevezőre hozás kapcsolja össze a jelenkor polgári esztétikájában azokat a törekvéseket, amelyek – mint a bevezetőben, Max Bense „információelméleti” és „szemiotikai” programja kapcsán már megfigyelhettük – a tudományos szabatosság posztulátuma alapján igyekeznek verifikálhatóan objektív „adottságok” vizsgálatára szorítani a szerintük spekulatív kérdésfeltevésekkel megrontott filozófiai esztétikát. Az alapadottság most is, mint már az Új Kritikában, a mű nyelvi struktúrája, amelyet ezúttal szcientista-analitikus magabiztossággal szinkron jelek magánvaló rendszerének nyilvánítanak: olyan jelrend-

⁶⁸ R. Weimann: *Az „Új Kritika”*. 294. old.

szernek, amelyet nem genetikusan, kialakulásában és történetiségében, hanem önmagában, immanens „működésében”, formalizálható finomszerkezetében lehet és kell adekvát módon – értsd: tudományos egzaktsággal – interpretálni. Itt sem kell túl sok szót vesztegetni arra, hogy a műnek mint zárt struktúrának a vizsgálata önmagában nem konstituál semmiféle interpretációs irányzatot: nincs olyan, a tudományosságra akárcsak szubjektíve igényt tartó művészetelmélet, amely negligálhatná a mű strukturalitásának tényét. Itt a jelenkori esztétika definitív határok között mozgó irányzatáról van szó, s ez – az irányzat lényegéből következően – a neopozitívizmus filozófiai premisszáin alapul.

A neopozitívista analitika eluralkodása figyelhető meg már a módszertani alapelvekben. Az esztétikai strukturalizmus irányadó teoretikusai a Saussure által kidolgozott és a Hjelmslev által továbbfejlesztett lingvisztikát félreismerhetetlenül neopozitívista meggondolások alapján emelték az egyetemes érvényű alaptudomány rangjára. Mert önmagában az a tétel, hogy a mű mint jelek rendszere valamilyen jelentést hordoz, még nem több, mint laposan evidens közhely; mindenféle esztétikai jelentéselmélet ott kezdődik, hogy a mű manifest jelei és e jelek köznapi jelentése mögött felkutatják a jelek rejtett struktúráját és azt a jelentésbeli mélyréteget, melyet e latens struktúra konstituál. A strukturalista jelentéselmélet sajátossága ebben a tekintetben az, hogy e mélyebb rétegek kiásása során a nyelvi analízis adta határig hatol előre, s ott megáll, a spekulatív-ideologikus rögeszmék világába utalva az esztétikai deszifrirozás amaz igényét, hogy a vizsgálat a metaszemiotikai jelrendszer genetikusan problematikájára is kiterjedjen, hogy az elemzés azokat a konkrét emberi-lényegbeli tartalmakat is felkutassa, melyek a latens műszerkezet organizációs elveit, immanens artikulációrendjét meghatározzák. Semmi kétség: az objektívizmus programját ez az irányzat csak bizonyos határon belül, a nyelvi anyag struktúratörvényeinek vonatkozásában tekinti magára nézve kötelezőnek. A társadalmi objektivitás, az esztétikum történetileg konkrét nembelisége a műszerkezetet éltető nem-dologi, hanem emberi-társadalmi tartalmasság ezúttal is zárójelbe kerül: a neopozitívista analitika zárójelébe.

A dezintegráció tövényszerű jelensége, hogy a legpartikulárisabb álláspont is magára öltheti az igazság tógáját, ha a vele szemben állók partikuláris szempontokat hamisítanak teljes igazsággá. Ez az egymásból élő részigazságok elméleti parazitizmusának logikája; már az

„alulról” és a „felülről” kiinduló esztétika vitájában megfigyelhető, hogy a pozitivizmus a spekuláció bűnein hízik tekintélyessé, s megfordítva: az idealista metafizikát az kelti újra életre, hogy a pozitivizmus nyújtotta szellemi táplálék egyoldalú. A strukturalizmusnak is van efféle létjoga vagy önigazolása: fellépése pátozát az irracionalista antropológia és hermeneutika indokolt kritikájából meríti. Így értendő büszkén vállalt antihistorizmusa is: jogosult ez mindenütt, ahol historizmus címen áltörténetiség üti fel a fejét. A szellemtörténeti irracionizmus Diltheytől az egzisztencializmusig ívelő hermeneutikájával szemben Lévi-Strauss vagy Barthes nem kevesebbet védelmezhetne, mint a műalkotás objektív artikulációrendjét. A dezintegráció logikája azonban visszájára fordítja a racionalista indítékú oppozíciót. A strukturalizmus vezérszava a nyíltan vállalt elméleti-antihumanizmus; a strukturalista esztétika – a nyelvi analízis szellemében – olyan latens struktúrák után nyomoz, melyek nemcsak abban az értelemben objektívak, hogy öntudatlanok, hanem egyszersmind ember-nélküliek: dologi létezőként működnek. Az alkotás ebben az értelemben azonosul a nyelvhasználattal; Barthes megfogalmazásában: „az írónak nem marad hátra más, mint a variáció és a kombináció aktivitása: nincsenek alkotók, csak kombinátorok”.⁶⁹ Ez még igaz is lehetne, ha a kombinatorikára való korlátozás nem kapcsolódnék össze az elméleti anti-humanizmus nyíltan hirdetett ars poeticájával: annak tagadásával, hogy a mű jeleinek-formaelemeinek bármilyen kombinációja csakis mint történetileg konkrét emberi tartalmak artikulációja válik esztétikailag értelmessé. Az antihumanizmussal társított antihistorizmus végül ugyanott köt ki, mint közvetlen ellenfele: a művészet nembeliségét kiradírozó formai invariancia koncepciójánál. S e konvergencia az összes lényeges kérdésekben megfigyelhető. A társadalmi fejlődés koncepciója Foucault számára éppúgy 19. századi tévhit, mint Dilthey számára; a modern világnak Lévi-Straussnál és Barthes-nál éppúgy invariáns mitológiája van, mint Heideggernél; az esztétikum klasszikus humanista értelmezésének érvénytelenítésében, „a IX. szimfónia visszavételében” nincs nézeteltérés. Ehhez képest jelentéktelen különbség, hogy a Dilthey által megalapozott interpretáció az expreszszionizmushoz és a szürrealizmushoz vonzódik, míg a strukturalista Nouvelle Critique a konstruktivizmust kedveli Mondriantól a Robbe-

⁶⁹ Idézi Kelemen János: *Roland Barthes irodalomszemlélete*. Valóság, 1970. 8. sz.

Grillet-féle „új regényig”. Irracionalizmus és neopozitívizmus ilyesfajta divergenciái nem utolsósorban a történeti helyzet változásaival függnek össze: Heidegger számára lidércnyomásos álom az autentikus szubjektum halála, Foucault számára befejezett tény. A sírbeszéd mindenestre az ítéletvégrehajtó szenvtelenségét tükrözi, aki gyors és alapos munkát szeretne végezni: „Mindazoknak, akik még az emberről akarnak beszélni, az ember uralmáról vagy felszabadításáról, mindazoknak, akik még arról tesznek fel kérdést, mi az ember a maga lényegében, mindazoknak, akik belőle akarnak kiindulni, hogy eljussanak az igazsághoz, mindazoknak, akik viszont minden ismeretet magának az embernek igazságaira vezetnek vissza, mindazoknak, akik nem akarnak formalizálni antropologizálás nélkül, akik nem akarnak mitologizálni demisztifikálás nélkül, akik nem akarnak gondolkodni anélkül, hogy nem gondolnák: az ember az, aki gondolkodik; a téves és tévútra vitt reflexió minden ilyen formájára csak egy filozófiai kacajjal válaszolhatunk”.⁷⁰

Így válhatott a strukturalizmus – Henri Lefebvre pontos és találó szavával – a *status quo* filozófiájává, jellegzetesen manipulatív technokrata ideológiává, lényegében ama sajátos világnézeti szükségletek kielégítése jegyében, melyeket a „fogyasztói” kapitalizmus, a „jóléti társadalom” hozott létre: egyszóval mint a dezideologizálás ideológiája. Ám az elmondottakból kitűnhet, hogy a „hideg”, „befagyott”, szubjektum nélküli társadalomnak az a koncepciója, amely az esztétikum strukturalista interpretációjának alapjául szolgál, csak ideig-óráig ható polgári közérzetből fakad; a stabilitás elkerülhetetlen megrendülései, a funkciózavarok, melyek a válság továbbéléséről tanúskodnak, a jelenkori polgári gondolkodásban is reprodukálják a negativista oppozíciót, a Nagy Nem álláspontján álló kritikai elméletet.

A jelenkori polgári esztétikában az ún. frankfurti iskola, ezen belül Th. W. Adorno képviseli a legnagyobb súllyal és láthatólag növekvő tekintéllyel ezt az álláspontot. Gondolati alapmotívuma az intellektuális felháborodás. A frankfurtiak életre szóló élménye volt látni, mint bújik elő a fasiszta barbárság a modern monopolkapitalizmus burkából. Ahogyan Voltaire értelmezésében a lisszaboni földrengés után befellegzett a jámbor teodiceának, úgy tartja Adorno a modern világ ősjelenségének Auschwitzot: ami ott történt, az történetfilozófiai ér-

⁷⁰ Foucault: *Les mots et les choses*. Idézi Kelemen János: *Mi a strukturalizmus?* Budapest, 1969. 111. old.

vénnyel egyszer s mindenkorra lehetetlenné tette a polgári társadalom szubjektíve őszinte igenlését. A fasizmus szellemi alvilágának kritikája itt a totálisan „igazgatott” állammonopolista rendszer átfogó kritikájává mélyül. Különös figyelmet fordít a frankfurti iskola az ún. jóléti társadalom kifinomult tudatmanipulációs technikájának leplezésére, meggyőzően bizonyítva, hogy a végcél elvileg ugyanaz, mint a hitleri koncentrációs táborokban: likvidálni az autonómiájához ragaszkodó szubjektumot. Így jött létre – H. Marcuse ismert kifejezésével – az „egydimenziós emberek” ama társadalma, melynek alattvalói végképp feladják a Fennállóval szembeni kritikai távolságtartást, még annak az utópisztikus sejtésnek a formájában is, hogy minden, ami van, létezhetnék másként is.

Ez a sok tekintetben marxi fogantatású társadalomkritika konkretizálódik a frankfurti iskola művészetelméletének alaprétegében: a konzumkultúra szenvedélyes, mélyreható és mélységesen igaz bírálataiban. A kultúripar szociális funkciója e kritika szerint korántsem merül ki a tömegek által igényelt szórakoztatásban; lényege sokkal inkább a tudatot megbénító dekoncentráció, a Fennállóhoz való alkalmazkodás manipulatív előmozdítása. Gondoljunk a szociális harmonia képzetét indoktrináló művészeti giccsre vagy az ún. könnyű zenére; emellett Adorno megállapítása szerint még a múlt nagy műalkotásai is védetlenek a totálisan igazgatott világ minden kritikai vonakodást „gleichschaltoló”, mindent megfertőző túlerejével szemben: ha beilleszkednek a „kultúrjavak” rendszerébe, ha a passzív-élveteg „műélvezés” puszta objektumaivá válnak, óhatatlanul elveszítik eredeti kritikai funkciójukat, az elidegenedett életviszonyokkal szemben ellenállásra felszólító hatékonyságukat. Az igazi művészet mindenkor az élet, az eldologiasodott emberi viszonyok kritikája volt; ezzel szemben a kultúripar csupán az ideologikus ködösítés nagy hatású eszközeül szolgál. Ezért ítéli el Adorno oly szenvedélyesen az esztétikai pluralizmust és hedonizmust, a későpolgári művészeti ideológiának a pragmatizmusban leplezetlenül kifecsegett titkát. Ezért szegezi szembe a mámor, a vigasz funkcióját ellátó esztétikum instrumentalista elméletével a hiteles művészet koncepcióját. Semmi kétség: az autonómia jogos védelmében. E kritikai elmélet a művészetértelmezés tekintetében is az árral szemben akar úszni.

A kritikai alapállás komolyan vétele lehetővé tette, hogy Adorno lényeges felfedezésekkel gazdagítsa a szoros értelemben vett esztétika elméleti értéktárát. Csupán egyetlen példára utalunk itt: a művészeti

anyag elemzésére, arra a diszciplínára, mely különösen a strukturalizmusban, a „műközpontú”, „szinkron” szerkeztelemzés elméleteiben hatályon kívül kívánta helyezni a tartalom és a forma állítólag eleve „dualista” szemléletet involváló kategóriapárját, hogy az anyag immanens organizációjában fedezze fel a mű egyetlen igazi esztétikai szubsztanciáját. Adorno is hangsúlyozza, hogy az anyag konstitutív esztétikai kategória; ezért például egy zeneműnek nincs egyetlen olyan tartalmi vonatkozása sem, amely ne a műben megszervezett zenei anyag rejtjeles írásával szólna hozzánk, mint ahogyan a hiteles zenei forma sem lehet más, mint a zenei anyag sajátos artikulációrendje. Ám a monadologikus mű antinómiája az Adorno-féle értelmezésben dialektikus természetű. A megformált zenei anyagban társadalmi-történelmi tartalmak rakódnak le, az ablaktalan monász azt is reprezentálja, ami nem ő maga, aminek ő csak Mása: a társadalmat. Az így felfogott zenei anyag – itt már éles ellentétben a fenomenológiai vagy neopozitivistá struktúraelemzések elméleti antihistorizmusával – legapróbb részleteiig menően történeti jellegű; nincs természetadta, időtlen – „természetes” zenei anyag és zenei forma. Ebből következőleg az adekvát – a mű belső struktúrájának felfogására képes – zenei hallást sem lehet történetfeletti pszichofiziológiai adottságokból levezetni. A befogadói magatartás csakúgy, mint az alkotás maga, részese a történelmi folyamatnak; jellegét és törvényszerűségeit csak a történelmi elemzés derítheti fel.

Adorno idevágó esztétikai fejtegetéseiből kétségkívül az elméletileg egyedül helyes alternatíva körvonalai bontakoznak ki: egy *tertium datur* a hermeneutika és a strukturalizmus, a „diakron” historizmus és a „szinkron” formalizmus egyaránt hibás végleteire. Az elméleti dezintegráció leküzdésének nagy lehetősége villan itt fel, talán a legnagyobb lehetőség századunk esztétikájában arra, hogy a művészetértelmezés átlépje a polgári ideológia által egyre szűkebbre vont határokat. Ha ezt a lehetőséget a frankfurti iskola képviselői végül mégis elszalasztották, az nem a személyes gondolkodói képesség és tisztesség hiányát tükrözi, hanem az osztályalap ingatagságát és a történetfilozófia ezzel összefüggő kétségbeesett negativizmusát. Adorno, ebben is az iskola reprezentatív képviselője, a jelenkori társadalomban nem tudott olyan reális osztályerőt felfedezni, amely vezetője lehetne az emberi nem emancipációjáért megvívandó harcnak. Történetfilozófiája negatív ontológián alapul: azon a meggyőződésen, hogy az autonóm szubjektum, az európai történelem legnagyobb vívmánya, a mi

modern világunkban visszavonhatatlanul halálra ítéltetett. A koncentrációs táborokba zártság végzete azokat is utolérte, akik túléltek Auschwitzot. Eszerint a szocialista rend sem jelent valóságos alternatívát a későpolgári világhoz képest, sőt a technikai haladás fetisizálásában és a tudatmanipulációban éppenséggel konvergál a kapitalizmussal. A negatív ontológia láthatóan a vereség élményéből indul ki, feltételezi, hogy a világ forradalmi átalakítása, a marxi humanizmus ismert alap-tétele, végérvényesen megghiúsult; innen az apokaliptikus világvégehangulat. Ez burkolja a gyász fekete pompájába az adornói esztétika legtermékenyebb gondolatait is. A művészetet, mint láttuk, az élet kritikájának tartja; de a jelenkori kritikai realizmust mégis azonosítja az ideologikus álművészettel: „ha a regény hű akar maradni realista örökségéhez, s ki akarja mondani azt, ami valójában létezik, akkor le kell mondania a realizmusról, mely a homlokzatot reprodukálja és ezzel a megtévesztést szolgálja”.⁷¹ A szocialista humanizmushoz kapcsolódó realizmust is ezért utasítja el a legmélyebb megvetés hangján: közönséges csalásnak minősíti azt az eszmét, hogy az egyén – a szocializmusért, a progresszióért vívott küzdelemben – visszahódíthatja az élet értelmét – a szocialista realizmust viszont éppen ez a meggyőző-dés élteti.

A modern világ hiteles művészete ezek után egyedül azoknál fedezhető fel, akik **kérlelhetetlen** művészi következetességgel a szubjektum fenyegetettségét, elárvultságát és visszafordíthatatlan pusztulását jelenítik meg. Adorno elsősorban Schönberg zenéjében, Kafka regényeiben, majd Beckett abszurd drámájában véli felfedezni ezt a művészetet, a világ felderengő értelmetlenségének, az abszurditásnak megszépítetlen felmutatását dicsérve bennük. Szerinte a jelenkor apologetikus és hazug konzumkultúráját csakis a radikális avantgarde tudta autentikusan áttörni.

A negatív ontológia ily módon nemcsak a történetfilozófiában vezet reményvesztett negativizmushoz, hanem az esztétikában is. A művészet autonómiája Adornónál kétértelmű kategória: a mű egyrészt éppen monadologikusságában őrzi a protestálás éthoszáét, vele a művészeti igazság elemét, másrészt olyan szerkezetet előfeltételez, amely a műélvezetet elváró befogadók tömegei számára eleve hozzáférhetőlen. (Jellemző példája e felfogásnak Adorno Schönberg-értelmezése:

⁷¹ Th. W. Adorno: *Noten zur Literatur*. Bd. I. Frankfurt am Main, 1958. S. 64.

ha a nagy klasszikus zene még kettős szerkezetet teremtett a zeneműben, amennyiben a manifeszt érzéki műszerkezet (a tonális összhangzatrend által megalapozott dallamvilág) egy mélyebb latens szerkezet közvetítője volt, Schönbergnél megszűnik e kettősség: eltűnik a homlokzatharmóniát hordozó manifeszt réteg, és felszabadul a művet abszolút módon egyedivé, monászszerű ponttá tevő rejtett struktúra. Látnivaló, hogy a hiteles mű Adorno által posztulált szerkezetében éppen a közvetítő tagok bénulnak meg: képtelenek befogadásra vonatkoztatott, érzékileg recipiálható struktúrává transzformálni a mű eszmei mélyrétegét, igazságtartalmát. Az a modern művészet, melyre a frankfurti iskola igent mond, ezért kénytelen-kelletlen lemond az esztétikailag releváns különösről: hitelességéért ezoterikussá válásával fizet.

Hitelesség és elszigetelődés: végső soron a frankfurti iskola művészetfelfogása is ennél a Mallarmé óta forgalomban levő polgári antinómiánál köt ki. A jelenkorban persze ez az antinómia komorabb távlatot nyit a művészet előtt, mint bármikor korábban; a művészet végét emlegetni a klasszikus esztétikában csak ártatlan szóbeszéd lehetett ahhoz képest, hogy Beckettnek *A játszma vége* c. műve Adorno értelmezésében sírbeszéd az emberi egyéniség és az emberközpontú művészet temetésén. A kritikai fantázia, az az elképzelés, hogy minden, ami van, másként is létezhetnék, ezúttal is vérszegény utópiává szelődül. Adorno szerint az emberi felszabadulás lehetőségének ábrázolása a jelenkor hiteles művészetében a képtilalom hatálya alatt áll. Ez a tehetetlen félelem köti gúzsba az új negativizmust – ezért nem tud kitörni a rossz pozitivitás gyűlölt börtönéből.

■ A JELENKORI MARXIZMUS

ÉS AZ ESZTÉTIKAI KUTATÁS TÁVLATAI

A későpolgári esztétika egymással nem is lényegtelen kérdésekben vitatkozó irányzatai egy ponton szemmel láthatólag konvergálnak: tagadják a modern társadalom és kultúra fejlődésének szocialista alternatíváját. Ez határozza meg a marxista esztétikai koncepcióhoz való negatív viszonyukat. A módszerek természetesen változnak. Egyszerű negligálással kezdődött a dolog, magabiztos professzori kézlegyintésekkel és azzal a sztereotip szólammal, hogy agyrém lenne művészetfelfogást feltételezni egy olyan gazdaságtani doktrínában, amely – úgy mond – még az esztétikumot, e légiesen szellemi párlatot is a durván

anyagi létre akarja visszavezetni. 1917 után, a szocialista forradalmak talaján megfogant és a Szovjetunióban kibontakozó új kultúra sikerei láttán azonban már elkerülhetetlenné vált a konkrétabb polémia, mindenekelőtt a tiszta művészet védelmének nem éppen tiszta tenorján, óvást emelve művészet és politika képzetének mindennemű társítása ellen. Nem maradt ki e kórusból a fasiszta módon értelmezett stabilizáció szólama sem: Göbbels szótárában az „elfajult művészet” és a „kultúrbolsevizmus” szinonímák voltak. A második világháború után persze kiderült, hogy az ilyesfajta érvelések felett eljárt az idő. A katedraesztétika igyekezett „felzárkózni” a modernséghez, törvényesíteni a korábban kitagadott „fattyút”, az avantgardista művészetet; ezzel párhuzamosan megkezdte a kritikai hadjáratot a marxizmusra orientálódó művészetfelfogás állítólagos konzervativizmusa ellen. Így a marxista esztétikáról a szó nyomatékos értelmében lehet elmondani, hogy eszmei harcok keresztüzében fejlődött. Sohasem volt szobatudomány. Offenzív lényegét nem kellett külön deklarálnia: létéből következett. Az egyetemes szellemi értékevalváció idején a múlt és a jelen humanista művészete mellé állott; a művészetelméletben csakúgy, mint a mozgó esztétikában, a műkritikában az esztétikum ama szerepét mutatta fel, melyet az emberi nem önfelszabadításának világtörténeti folyamatában betölt. A dezintegrált polgári gondolkodás ellenállása osztályszempontból érthető válasz erre a kihívásra.

A történeti igazsághoz azonban – mint erre korábban rámutattunk – az is hozzátartozik, hogy a marxista esztétika nem pattant elő nyomban „készen”, teljes fegyverzetben ezeknek az eszmei harcoknak a megvívására, mint Pallasz Athéné Zeusz fejéből. Elméleti nővumát, módszertani vívmányait gyakran éles belső vitákban kellett kiküzdenie önmaga számára is. Értékeinek ez az eredeti felhalmozódási folyamata a legújabb kori esztétikatörténet még meg nem írt – mert még le sem zárt – fejezete. Azt viszont a kutatások jelen helyzetében is láthatjuk, hogy a marxista-leninista elmélet sorsa ebben a tekintetben is összefonódik a forradalmi munkásmozgalom sorsával: az 1917-es világtörténelmi áttöréssel, a vissza nem vonható győzelmekkel és az átmeneti vereségekkel, egyszóval a szocializmus előnyomulásával a nemzetközi osztályharc göröngyös terepén. Szocialista építés egy országban; a fasizmus támadása és az antifasiszta erők ellen-támadása; a szocialista világrendszer kialakulása és fejlődésének korábban nem sejtett problémái: megannyi, az esztétikai elmélet fejlődésére

désében is reprodukálódott korforduló. Ehhez járul az esztétika filozófiai alapvetésének és a kortárs művészeti gyakorlattal való kapcsolatának nem kevésbé bonyolult problémája. A marxista esztétika történetének jövődő krónikásai majd tisztázzák, hogy milyen szinten állt egy-egy fejlődési szakaszban a marxista ismeretelmélet és ontológia; majd felderítik, hogy milyen reflexiós összegezést tett lehetővé az új szocialista művészet és az új szocialista társadalmak esztétikai kultúrája maga. Csak a különböző szociális és kulturális folyamatoknak ilyen egybevetése nyomán kapunk majd hű képet az elméleti értékelhalmozódás valóságos történetéről.

Bármennyire feltáratlanok is itt még a részletek, az összefolyamat két csomópontja már ma is szembeűnik. Az egyik a realizmus marxista koncepciójának felfedezése és ismeretelméleti megalapozású kidolgozása a harmincas évek idején, a másik egy átfogó filozófiai esztétika kidolgozásának kezdeménye az SZKP XX. kongresszusa utáni elméleti fellendülés talaján. Mindkét ponton évtizedes viták maradandó eredményei csapódtak le; mindkét csomópont a fejlődés magasabb fokát készítette elő.

Ami a harmincas évek realizmuselméletét illeti, kiformalódásában – mint korábban láttuk – különleges szerepet játszott Marx, Engels és Lenin esztétikai koncepciójának a filológiai anyagfeltárásig menően alapos rekonstrukciója. Lifsic és munkatársai kimutatták, hogy a feltételezett űr, melyet a II. Internacionálé és nyomában a húszas évek vulgáris szociológiája a kurrens polgári esztétikától kölcsönként gondolatelemekkel kívánt betölteni, valójában nem az eredeti marxista világszemléletben, hanem csak az ezt absztrakt közgazdaságtani doktrínává sekélyesítő, az alap-felépítmény-viszonyt szociológiai sémává változtató vulgarizátorok fejében létezik; a marxizmus igazában átfogó világnézet, amelyben fontos szerepet játszik a művészet filozófiai elmélete, az esztétika is. Ennek az esztétikai felfogásnak a rekonstrukciója szorosan összefonódott a klasszikusoknál körvonalazott dialektikus materialista ismeretelmélet megújításával. Kétségtelenné vált ugyanis, hogy ha a művészet az ember számára az adott objektív valóság megismerésének és gyakorlati meghaladásának sajátos módja, akkor értelmezésében, tartalmi és formai problémáinak elméleti megközelítésében kitüntetett szerepet kell játszania a visszatükrözési elméletnek, mely a valóság tudatunktól független létéből, objektivitásából indul ki, s melynek – Lenin ismert tétele szellemében – alapvető szempontja a társadalmi-történeti gyakorlat. Így vált az esztétika köz-

ponti kategóriájává a művészeti realizmus, a műalkotás életigazságának elve. Az ismeretelméleti alapvetés természetesen számos ponton konkretizálásra szorult. Ennek során tisztázódott, hogy a művészet sajátos, sem a köznapi tudattal, sem a tudományos megismeréssel nem helyettesíthető módja az objektív valóság emberi elsajátításának; sajátossága többek között, hogy olyan belső és külső formát feltételez, amely intenzív gazdagságában képes szemléletesen felidézni a mindenkor társadalmilag-történetileg konkrét emberi világot. Ebből következett a nagy művészet emberközpontú ábrázolásmódjának, tartalom és forma dialektikus egységének hangsúlyozása; az a tétel, hogy realizmus és humanizmus az igazán értékes – tartalmához adekvát formát találó – művészetben szövetséges.

A realizmus ismeretelméletileg alátámasztott, a visszatükrözési elv jegyében történt megfogalmazása természetesen csak botránykő lehet minden olyan polgári esztétika szemében, mely az antirealizmus elméleti igazolására rendezkedik be. Ilyenkor szokás felemlíteni azt az állítólagos konzervatív merevséget, amely a realizmus és az antirealizmus értékelő megkülönböztetését jellemzi. Az igazság ezzel a váddal szemben az, hogy a harmincas évek marxista realizmuselmélete ép-penséggel a következetes művészeti progresszió tapasztalatainak összegezéseként, az új szocialista-humanista művészeti törekvések elméleti reflexeként jött létre. Az elméletképző viták középpontjában éppen ezért a szocialista realizmus fogalma állott, egy új művészeti irányzatot definiáló fogalom, amely egyszerre általánosította és kritikailag orientálta a művészeti gyakorlatot. A pártosság, amely kezdettől fogva e fogalom egyik lényegi jegye, az objektív valóság forradalmi mozgásában való felfogására kötelez: meglátni és művészileg érzékeltetni a jelenkori világ összetettségét, reális mozgalmasságát, azokkal a fejlődési lehetőségekkel együtt, melyeket a jelen osztályharcai a belátható jövő számára megnyitnak. Bármennyire újabb vitákat igényelt is az alapelv elméleti-kritikai konkretizálása, és bármennyi zavart okozott is a rá hivatkozó művelődéspolitikai szubjektivizmusa a személyi kultusz idején, maga az alapelv elég tág volt ahhoz, hogy fogalmilag megragadja a közöset a szocialista tudatosságú művészet legkülönbözőbb irányzataiban, és elég szabatos, hogy a szocialista-humanista értelemben újat elhatárolja a polgári világszemlélet határain belül rekedt régittől. A szocialista realizmus így kialakuló koncepciója a művészeti progresszió esztétikai alapvetésévé válhatott.

A haladás fogalmát persze itt sem cserélhetjük fel azzal, amit a szak-

mai szóhasználat avantgardizmusnak nevez. Hiszen nagyon sokféle avantgarde létezik. A marxista esztétika a művészet emberközpontúságának és ezzel összefüggő életigazságának elve alapján természetesen csak azt a művészetet tekintheti a szó igazi értelmében progresszívnek és élenjárónak, mely az adott korproblémák figyelembevételével képes megújítani a realizmus és humanizmus ősi szövetségét. Kétségtelen tény, hogy a modern kultúrát is átható elidegenedés mély szakadékot hozott létre az életigazsághoz rendületlenül ragaszkodó művészet és a csupán szórakozást vagy feledtető vigaszt váró műélvezők tömegei között, s ezért e szövetség még a szocialista kulturális forradalom sodrában sem újítható meg minden belső feszültség nélkül. Az igazság végtére gyakran keserű és kegyetlen; szépítetlen kimondása a művészetben csakúgy, mint a politikában nem lehet egyetemesen „népszerű”. A marxista álláspont mindamellettt itt is elutasít mindenféle elitkultuszt; így elutasítja azt az esztétikai arisztokratizmust is, mely a polgári avantgarde-ban spontánul vagy tudatosan kitermelődött. A harmincas évek elején kikristályosodó realizmuselmélet ezért ragaszkodott a nagy művészet népiségének elvéhez, méghozzá nemcsak a Szovjetunióban, ahol a szocialista kulturális forradalom napirendre tűzte a dolgozó tömegek befogadói és alkotói aktivitásának kibontakoztatását, hanem a monopolkapitalista államokban is, különösen azután, hogy világossá vált az antifasiszta-demokratikus népfront történelmi szükségszerűsége. A lenini figyelmeztetés a nagy művészet népiségéről és egy vegytiszta proletárkultúra képtelenségéről a fasiszta tömegdemagógia idején időszerűbb lett, mint valaha is volt; a tömeghatásról lemondani nem akaró humanista művészet márcsak ezért sem térhetett ki az avantgardista ideológia kritikai felülvizsgálata elől.

Hadd emeljünk ki ebben az összefüggésben egyetlen elméleti problémát, melynek megválaszolásán lemérhető a marxista és a polgári megoldások minőségi különbsége. Az eddigiek során nyomon követtük a „műközpontú” szerkeztelemzés különböző változatait; láttuk, hogy a hermeneutikától a strukturalizmusig és a „frankfurti iskola” esztétikájáig miként igyekeztek elméletileg megvilágítani a monasz-szerűen zárt műalkotás formatikát. Lukács György 1934-ben maga is nyomatékosan figyelmeztetett a művészi forma ama sajátosságára, hogy a köznap megismerés és a tudományos gondolkodás formáitól eltérően zárt egész, magában álló mikrokozmosz; ugyanakkor nem kevesebb eréllyel hangsúlyozta, hogy e műalkotásegyéniség mind tar-

talmában, mind formai meghatározottságában csakis mint objektív élettények visszatükrözése kap esztétikailag ép és teljes struktúrát. Különösen fontos itt a forma objektivitásának koncepciója. Lukács szerint „... a művészi forma éppúgy a valóság visszatükrözésének egy neme, mint azt Lenin a logika elvont kategóriáiról bebizonyította”⁷²; pontosabban: „... a műalkotás egész tartalmának formává kell változnia, hogy igazi tartalma hatást tegyen. A forma nem más, mint a legmagasabb absztrakció, a tartalom sűrítésének legmagasabb formája, meghatározásainak kiélezése, az egyes meghatározottságok közötti helyes arány helyreállítása, az élet azon ellentmondásai közötti fontosság-hierarchia kihegyezése, amelyeket a műalkotás tükröztet”.⁷³ Látnivaló, hogy a műalkotás formai zártságának, integer tökéletességének védelme a visszatükrözési elven alapuló marxista felfogásban egy töről fakadt azzal a felismeréssel, hogy minden jelentős mű a társadalmi-történeti valóság intenzív teljességét zárja formavilágába. A forma mint az élettartalom művészeti artikulációjának rendje pedig nemcsak emberközpontú, hanem egyszersmind emberekre – a mű befogadóira – vonatkoztatott.

Ha Lukács itt a forma objektivitását állítja a figyelem középpontjába, ez semmiképpen sem valamiféle természetelvű vagy történetfeletti, „örök” formai normatíva kultuszát jelenti. Éppen ellenkezőleg. „Bár a realizmus és realizmusellenesség ellentéte a maga általánosságában alapvetően jellemzi minden idők irányharcait a művészet területén, mégis – és ez nem ellentmondás, hanem szükséges kiegészítés, múlhatatlan, a dolog lényegéről leválaszthatatlan konkretizálás – minden kor realizmusa (és realizmusellenessége) az illető kor saját, sajátos társadalmi körülményeinek talajából nő ki, s ezért, éppen lényeges konkrét vonásaiban, csakis e körülmények elemzése útján ragadható meg gondolatilag. Hogy valamely realista (vagy realizmusellenes) irányzat mely problémákat emel ki mint elsődlegeseket a jelenségek végtelen gazdagságából, mire helyezi bennük eszmeileg és művészileg a fősúlyt, milyen műfajokban keresi és találja meg a maga legjellemzőbb, legadekvátabb, legtipikusabb kifejezését, ezeket a műfajokat technikailag hogyan fejleszti, hogyan alakítja át stb., stb., az egyedül beható és gondos társadalmi-történeti kutatások és elemzések során állapítható és határozható meg.”⁷⁴

⁷² Lukács György: *Művészet és társadalom*. Budapest, 1968. 126. old.

⁷³ Uo. 130. old.

⁷⁴ Lukács György: *A realizmus problémái*. Budapest, 1948. 10–11. old.

Az új marxista realizmuselmélet lényegéből következik eszmei harca az ideológiai dekadencia ellen, mely a későpolgári társadalom művészetébe is behatolt. Nemcsak a szociális lényegét tekintve egyértelműen apologetikus művészettel, a hazug giccsel, az osztályharmónia talmi optimizmusát sugárzó álesztétikummal kellett felvennie a küzdelmet, hanem a nonkonformista tagadás radikalizmusával fellépő, de az anarchikus lázongáson túljutni képtelen művészi magatartással is vitába kellett szállnia, s nem békülhetett meg az autonóm forma formalisztikus értelmezésével sem. A marxista kritika itt sem a forma megújításának szükségességét tagadta. A bíráló éle az antihumanizmus és az antirealizmus ellen irányult, amely éppen a mű valóságos formai autonómiáját – világszerűségét, egy emberi világ intenzív teljességét megjelenítő esztétikai tökélyét – áldozta fel a képzelt autonómia oltárán.

A realizmus és a formalizmus közötti határvonal meghúzása – ahogyan erre Lukács utalt is – természetesen további beható elemzéseket igényelt, hogy a visszatükrözési elmélet alkalmazásával nyert elvi kritériumok ne váljanak a különféle művészeti jelenségek kritikai megítélésének önkényes, absztrakt sémáivá. Nemcsak történeti konkretizálásra volt tehát szükség, és nem is csupán a szélső pólusok közötti átmenetekkel számoló, dialektikusan rugalmas, differenciált analízisre, hanem maga az ismeretelméleti kiindulás is továbblépést, egy átfogó filozófiai alapvetésbe való átvezetést követelt. Semmi kétség: a harmincas évek második felében eluralkodott dogmatizmus éppen ennek a szükségszerű továbblépésnek állt útjában. Az alkotó gondolat gúzsbakötése az éppen kibontakozó esztétikai kutatásokban is roppant károkat okozott: az alapelvek diszkreditálása természetesen a marxizmus polgári és revizionista ellenfeleinek kezére játszott. Így történt, hogy az értékelhalmozódás folyamatában újabb elméleti-történeti csomópont csak a XX. kongresszus által megnyitott új úton jöhetett létre.

Le kell itt mondanunk e megújulás körülményeinek, sokirányú útkeresésének, a járható útvonalakat a zsákutcáktól elkülönítő belső vitáinak felvázolásától. Csupán a megítélésünk szerint legtermékenyebb teljesítményre utalhatunk: Lukács György torzóban maradt, mégis alapvető érvényű kései esztétikai főművére. *Az esztétikum sajátossága* a jelenkori marxista esztétika legnagyobb szabású vállalkozása: összefoglalja a harmincas évek ismeretelméleti orientációját, realizmuselméleten nyugvó marxista művészetfelfogásának időtálló elméleti értékeit, s utat tör egy átfogó filozófiai esztétika felé, mely

az eredeti marxi társadalomontológiában keres és talál szilárd alapot az elméleti szintézishez.

Lukács módszertani kiindulópontja az a marxi felismerés, hogy minden jelenség lényegi szerkezete a legszerveesebben összefügg az illető jelenség genezisével, elvileg történeti létezésével. A válasz arra, hogy mi az esztétikum, csak a kérdésfeltevés konkretizálása során adható meg, annak végiggondolásával, hogy mi volt, mivé lett, és mi lehet. Az esztétikai magatartás nem valamiféle antropológiai adottságként tartozik hozzá az ember „eszmejéhez”; lényegéből következően történeti jelenség. E történetiség előtérbeállítása a doktrinér módon ismeretelméleti-természetelvű elgondolásoknak éppúgy hadat üzen, mint a későpolgári filozófiai antropológiák látszathistorizmusának. Lukács elemzések sorával bizonyítja, hogy az esztétikai magatartást nem lehet a mindennapi élettevékenységről, ennek történetileg konkrét meghatározottságairól leszakítva megérteni, még akkor sem, ha a mindennapi életet látszólag hatalmába kerítette az emberi teljességet szétroncsoló elidegenedés. Mert a látszat itt sem a teljes valóság. A marxista felfogás arra figyelmeztet, hogy az osztálytársadalom – különösen utolsó foka, a kapitalizmus – az elidegenedést szüntelenül reprodukáló erők mellett létrehozta azt az osztályt is, amely képes megszervezni az elidegenedés túlerején végül is felülkerekedő ellenereket. A művészeti tevékenység Lukács szerint a mindennapos tárgyi gyakorlatban csírázik ki; miután a mágikus utánzás burkában megszületett, sajátos társadalmi szükségletek parancszavára különül el egyrészt a lényegfeltáró tudattól, a tudománytól, másrészt az antropomorf jellegű hamis tudattól, a vallástól: az emberiség történetileg fejlődő nembeli tartalmait felidéző-megőrző öntudat organonjává szerveződik. Minden nagy műalkotás, mutat rá Lukács, hamis fétiseket rombol, hogy védelmébe vegye az emberiség önteremtésének ügyét, az emberi teljességet és integritást. Lerombol, hogy építsen. Áttöri a valóságról alkotott köznapis illúziók, hamis szemléleti beidegzettségek és torz ideológiák ködfüggönyét. Az eleve idegennek vagy jóvátehetetlenül elidegenedettnek tűnő külvilágot mint az ember *saját* világát ábrázolja, mint emberi akciók és passiók evilági erőterét. Az isteni kreatúrának vagy a Semmi foglyának vélt embert úgy jeleníti meg, mint saját sorsának kovácsát, mint társadalmi lényt, akinek belső magvát, emberi szubsztanciáját az emberi nem magasabb egységeihez – a történetileg adott közösséghez, nemzethez, osztályhoz – való öntevékeny kapcsolódás alakítja és fejleszti. Ezért lehet a nagy

művészetnek defetiszizáló-humanista küldetése: áttörve a megtevesztő látszatokon, lényeges emberi-világtörténelmi tartalmakat idéz fel. Így értendő Lukácsnak az a megállapítása is, hogy a művészet eleve az öntudatra irányul, hogy „... minden művészi tevékenység mögött az a kérdés rejlik, hogy ez a világ mennyire az ember világa valóban, és mennyire képes az ember ezt mint sajátját, mint emberségéhez mértet helyeselni”.⁷⁵

Lukács itt keresi a művészi hatás nyitját is. Ennek lényegét az antik görög esztétika ismert kategóriájával meggyőzően nevezi katarzissnak, olyan megrendülésen alapuló megtisztulásnak, melynek révén „az egész ember az ember egészévé válik”. A mű befogadóját kiszabadítja a partikuláris létezés fogságából, hogy azonosulni tudjon az osztály, az emberi nem nagy világtörténelmi tartalmaival, hogy életét mint teljesebb ember, mint saját világának értője és alakítója élje tovább. Így lesz a művészet a személyiség eltorzulása elleni – koronként változó tartalmú – küzdelem igazi élharcosa, az értelmetlen-elfajult életviszonyok elleni produktív lázadás példázata, a belső egészség, az emberi integritás és tartalmasság eszményképe. Természetesen ez a teljesebbé válás a befogadótól is függ, nemcsak a műtől; erkölcsi energiák hiánya vagy akár az esztétikai érzék fejletlensége megakadályozhatja, hogy a mű által sugallt rilkei paradigma – „Változtasd meg életedet!” – valóban pozitív változást idézzon elő az egyén életvitelében. Az a tény azonban, hogy a mű álkatartikus reakciókat is kiválthat, mit sem változtat az alapvető törvényszerűsége. Ha például az emberiség emancipációját és szabadságát felidéző nagy zene a privatizáló kultúrfiliszter életének háttérzenéjeként is funkcionálhat, ebből még nem következik, hogy az *Appassionata* vagy a *IX. szimfónia* katartikus ereje visszavonható. Ez is hozzátartozik a történetiséghez: az esztétikum nemcsak az, amivé *lett*, hanem az is, ami saját lényegéből következően *lehet*.

A művészet csakis az ember világának mély és átfogó visszatükrözése révén válik valóban hatékonyvá és termékennyé: Lukács marxista esztétikájában mindvégig központi szerepet játszik a valóságtükrözés tétele. Emellett *Az esztétikum sajátossága* új kategóriák sorát vezeti be az esztétikai visszatükrözés elméletébe. Mindenekelőtt: mimézisnek nevezi a művészi tevékenység lényegét. Lukács ezzel az antik felfogást újítja fel és építi be elméleti szintézisébe: mimetikus

⁷⁵ Lukács György: *Az esztétikum sajátossága*. I. köt. 220. old.

az az emberközpontú ábrázolásmód, amely világszerű műveket alkot, műveket, melyeknek formái mikrokozmosza a korszak emberi világának intenzív teljességét idézi fel, a fenti értelemben vett katartikus erővel. Mímézés és katarzis ily módon két egymásra utaló, csakis egymásból érthető alapkategória. Egységük és kölcsönösségük az esztétikum dialektikus elméletének legfőbb tétele. Korábban megfigyelhetjük, hogy a polgári esztétikában újra és újra reprodukálódik az objektivizmus és a szubjektivizmus véglete: a művészet vagy szolgáian hozzá van láncolva a fennállóhoz, vagy lázongó elégedetlenséggel túllép minden realitáson. Lukács nem fogadja el ezt a hamis dilemmát. „Az eredeti esztétikai aktus nem ismer ilyen egyoldalú értékítéleteket. A valóság iránti feltétlen odaadás és a felülmúlására ösztökélő szenvedélyes vágy összetartozik...”⁷⁶

Semmi kétség, ez az esztétikai dialektika tisztán ismeretelméleti alapon megmagyarázhatatlan maradna. Az a tétel, hogy nincs objektum szubjektum nélkül, egy materialista ismeretelmélet számára természetesen elfogadhatatlan; csak az idealizmus tagadhatja, hogy az objektív valóság a tudattól függetlenül létezik. Ámde már Lenin figyelmeztetett arra, hogy a szubjektív és az objektív közötti különbség csak egy határon belül érvényesül; Lukács az esztétikum társadalmi-történeti lényegéből kiindulva hangsúlyozza, hogy e fenntartás az esztétikában különleges hangsúlyt kap. Természetesen az esztétikai tárgy is a szubjektumtól függetlenül létezik, amennyiben pusztán anyagságában, dologi létében vizsgálják, s a szubjektumot – a későbbi polgári gondolkodás ismert sémája szerint – azonosítják a magán-emberi létezés partikularitásával. A társadalomontológiailag is megalapozott marxista esztétika azonban nem fogadhatja el ezt a megközelítésmódot. Az esztétikai tárgyból nem lehet kioperálni a társadalmiságot.

Az esztétikum társadalmi-történeti lényegének komolyan vétele végül új összefüggésbe állítja Lukács művészetfilozófiájában azt a diszciplínát is, amelyet a hagyományos esztétikai terminológia a művészetek rendszerének nevez. Ha ugyanis az esztétikai tevékenység nem valamiféle „örök emberi”, antropológiai adottság, hanem konkrét társadalmi szükségletek kielégítésére létrejött és konkrét korproblémákra válaszoló elsajátításmód, akkor üresnek bizonyul minden olyan „felosztás”, amely csupán formállogikai alapon akarja az egyes mű-

⁷⁶ Uo. 511. old.

vészeti ágakat katalogizálni. Lukács legtermékenyebb gondolatai közé tartozik az a felismerés, hogy az esztétikum genezisének nem lehet egyetlen történeti pillanathoz kötni, hogy az általában vett művészetnek nincs rögzíthető születésnapja. Az esztétikai szféra diszkontinuitását bizonyítja, hogy az egyes művészeti ágak és műfajok igen eltérő ütemben küzdöttek ki autonómiájukat, dolgozták ki az ábrázolásnak azt a sajátos egynemű közegét, amelyben egy egész világ intenzív gazdagsága megjeleníthető. Ilyen módon „... minden művészet, sőt minden műfaj magáértvaló világ, eredeti esztétikai elven alapul, amely egy másik művészet vagy műfaj egyetlen elvével sem azonos, sőt sok tekintetben különbözik tőlük”.⁷⁷

A zene egynemű közege például nemcsak a plasztikai megformálás vizuális közegétől különbözik, hanem a hozzá közelebb álló költészeti műfajokétól is. Sajátosságainak meghatározása mindamellett nem merül ki a hangok és hangzatok rendszerének pusztán formális (összhangzattani, ritmikai stb.) leírásában. A zenei ábrázolás közege, mutat rá Lukács, csak az újkorban, sajátos világtörténelmi erők hatására egyneműsödött és teremtetten meg az autonóm zeneművészet felvirágzásának előfeltételeit. Ebből viszont egyáltalán nem az következik, amit a polgári esztétika tekintélyes képviselői Fiedlertől Adornóig hirdetnek: hogy művészet mint olyan nem is létezik, hacsak nem pusztán abban a negatív értelemben, hogy minden művészeti ág az empirikus valóság tagadásában konvergál. Lukács éppen az esztétikai szféra diszkontinuitásának elemzéséből következtet arra, hogy a művészetek világszerűsége végső soron az esztétikum egysége mellett bizonyít, mert a mimézis és a katarzis, miközben művészeti áganként és műfajonként sajátos formáláselveket és egynemű közeget előfeltételez, lényegéből következően tartalmaz valami közöset is: az autonóm művészet minden nagy alkotása különös emberkép, az emberi világ evokációja.

A marxista esztétika, amelynek átfogó filozófiai rendszerét kései főművében Lukács megalapozta, így még ezután kiépítendő ágazati részében is szavazat az eszmék mai nagy küzdelmében: eltökélt és megokolt állásfoglalás minden művészeti ág humanista alapirányzata mellett. Alighanem ez az a pont, ahol leginkább megfigyelhető, mint nő át a jelen marxista művészetfilozófiája a jövőbe.

⁷⁷ Uo. 576. old.

ELŐSZÓ HELYETT 5

I. AZ ESZTÉTIKUM GONDOLATI MEGHÓDÍTÁSA AZ ANTIKVITÁSBAN 7

Kezdetek 7

A mimézis fogalma és elmélete 16

A művészet platóni felfogása 21

Arisztotelész a katarziszról 26

A hellenisztikus korszak esztétikája 33

II. A KÖZÉPKOR ESZTÉTIKÁJA 38

III. A RENESZÁNSZTÓL A FELVILÁGOSODÁSIG 45

A reneszánsz esztétikája 45

A klasszicizmus 54

IV. A FELVILÁGOSODÁS ESZTÉTIKÁJA 60

V. A NÉMET KLASSZIKUS IDEALIZMUS ESZTÉTIKÁJA 84

A művészet humanizáló küldetésének elmélete 87

Még egyszer Kant 92

Goethe a szimbólumról és az allegóriáról 95

A forma problémája a klasszikában 98

Történetiség 102

Hegel, a klasszikus polgári művészetfilozófia betetőzője 104

A polgári társadalom problematikája a hegeli esztétikában
és a romantikusoknál 112

VI. A ROMANTIKUS ESZTÉTIKA 116

A válaszút 116

A romantikus antikapitalizmus 119

A művészet új definíciója 120

Progressive Universalpoesie 126

A zene modellfunkciója	127
Poétizálni az életet	132
A vallás kikötőjében	133
Újfajta vallásszükséglet	135
Új mitológia	140
Az allegória elmélete	143
„Visszacsatolások”	149

VII. REALIZMUS ÉS ANTIREALIZMUS ELMÉLETI POLARIZÁLÓDÁSA 160

„A művészeti korszak vége” (Heine)	161
„A szépség mozzanatai”	163
Az orosz forradalmi demokraták	168
Belinszkij	170
Csernisevskij: az antropológiai materializmus antinómiái	175
A plebejus demokrata művészetfelfogás nagysága és történeti korlátozottsága	181
A művészet mint életelixír (Schopenhauer)	186
A művészet vége à la Kierkegaard	193

VIII. MARX ÉS ENGELS ESZTÉTIKÁJA 200

Művészet és szocialista mozgalom	200
Marxizmus és esztétika	204
Marx a valóság esztétikai elsajátításáról	209
Proletár szocializmus: arkhimédészi pont az irodalomkritikában	216
Realizmuselmélet	222
A művészet mint ideológia és mint az emberi nem öntudata	227

IX. POLGÁRI ESZTÉTIKAI IRÁNYZATOK 1848-TÓL A SZÁZADFORDULÓIG 236

„Dekadencia” – idézőjellel és idézőjel nélkül	237
Az esztétikai pozitívizmus	241
A naturalizmus elmélete	245
A szimbolizmus mint opposíció és mint kiegészítés	249
A „beleélés” elméletétől az „absztrakció” elméletéig	259

X. A 20. SZÁZAD ESZTÉTIKÁJA (Elméleti-történeti vázlat) 268

A II. Internacionálé korának esztétikája	270
Lenin a kultúra forradalmáról	281
Hermeneutikus művészetértelmezés (Diltheytől Heideggerig)	295
Új pozitívizmus és új negativizmus	313
A jelenkori marxizmus és az esztétikai kutatás távlatai	331

A kiadásért felel a Kossuth Könyvkiadó igazgatója
Szerkesztette Csibra István

A borító és a kötésterv Jordán Gusztávné munkája
Műszaki vezető Szécsi Andor

Műszaki szerkesztő Jordán Gusztávné

A szedést 1972. V. 24-én kezdték meg

Megjelent 1972. XI. 28-án 10 000 példányban

Terjedelme 21,75 (A/5) ív

PL — 158—K—7275



72.2229 Athenaeum Nyomda, Budapest — Íves magasnyomás
Felelős vezető: Soproni Béla vezérigazgató